anxoa
90-B
29392

WANDTEPPICHE

UND

DECKEN DES MITTELALTERS

IN

DEUTSCHLAND

HERAUSGEGEBEN

VON

PROFESSOR DR. JULIUS LESSING

GEHEIMER REGIERUNGSRATH UND DIREKTOR DER SAMMLUNGEN DES KÖNIGLICHEN KUNSTGEWERBE-MUSEUMS ZU BERLIN.

BERLIN W 8

VERLAG VON ERNST WASMUTH

ARCHITEKTUR-BUCHHANDLUNG

35 — MARKGRAFEN-STRASSE — 35

ERSCHEINT IN 5 LIEFERUNGEN VON JE 10 TAFELN.

DER TEPPICH VON QUEDLINBURG

IN WOLLE GEKNÜPFT. QUEDLINBURG. UM 1200.

Tafel 1—7.

In der Schlosskirche von Quedlinburg, der alten Stiftskirche des im Jahre 1803 aufgehobenen Damen-Stiftes, befinden sich fünf Theile eines grossen Teppichs, welche seit ihrer Auffindung im Jahre 1835 mehrfach Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchung geworden sind. Ueber die ausserordentliche künstlerische Bedeutung dieser einzig dastehenden Monumente und über ihre Herstellung in Quedlinburg um das Jahr 1200 kann ein Zweifel nicht bestehen. Dieselben werden in dem vorliegenden Hefte zum ersten Male in ausreichender Weise veröffentlicht.*) Unsere Tafeln 1, 2, 3, 6, 7 geben die fünf Stücke, wie sie bis zuletzt in Quedlinburg aufbewahrt waren, und wie sie sämmtlichen älteren Abhandlungen zu Grunde liegen, nach Photographieen und nach farbigen Aufnahmen des Herrn Kutschmann. Um möglichst grosse Bilder zu geben, ist in den Tafeln auf Gleichheit des Massstabes verzichtet. Die vier Umrisszeichnungen im Text geben sämmtliche Theile in gleichem Massstabe und zeigen die völlig sichere Zusammenfügung zweier bisher getrennter Theile, so dass wir nunmehr nur von vier Bildstreifen zu sprechen haben.

Diese Stücke waren noch 1835 als Fussteppiche in den Priechen der Aebtissinnen benutzt. Lucanus berichtet darüber:**)

„Nur drei Felder sind einigermassen erhalten, es wird indess auch noch das vierte ziemlich gut zusammengeflickt werden können"; ferner

„Man will sie scheren lassen, da das Sammetfadenwerk mehr als $^3/_4$ Zoll lang ist, um die Farben wieder besser herauszubekommen."

Da die Dicke der Teppiche jetzt weniger als 1 cm beträgt, so scheint dies geschehen zu sein. Statt dreier Felder hatten sich fünf zusammengefunden.

Die erste ausführliche Nachricht und eine in den Hauptzügen richtige Datirung und Erklärung giebt Kugler 1838 in seiner Beschreibung der Alterthümer der Schlosskirche.***)

Als ich die Teppiche 1868 zum ersten Male sah, war noch eine Kiste mit Bruchstücken vorhanden, welche jetzt nicht mehr auffindbar ist. Ein einzelnes Bruchstück ist 1895 im Kunsthandel aufgetaucht. (Näheres bei Bild I.)

Die Teppiche waren nach ihrer Auffindung in fünf Teilen an die Wände der Schatzkammer der Schlosskirche in Quedlinburg, der sogenannten Citter, angenagelt. Seit 1890 sind sie unter Glas gelegt.

Im Nachstehenden sollen

1. die einzelnen Bildstreifen beschrieben werden,

2. alsdann die Inschriftstreifen auf den durchlaufenden Bändern, welche erweislich mit den dazwischen befindlichen Bildern in keinem directem Zusammenhange stehen,

3. folgen die Angaben über Technik, die Herkunft und die daraus erwachsende Möglichkeit einer Reconstruction des Ganzen.

*) Steuerwald und Virgin: Die mittelalterlichen Kunstschätze der Schlosskirche zu Quedlinburg (um 1840), geben auf Tafel 36—40 Abbildungen in Umrissen. Die Abweichungen derselben vom jetzt festgestellten Bestand werden nicht aufzuführen sein.

**) Die Kunstdenkmäler in Deutschland. Schweinfurt 1845. I. 45.

***) Wiederabgedruckt in Kugler: Kleine Schriften Bd. I S. 695. Die letzte Beschreibung mit sehr sorgfältiger Angabe der Litteratur ist von Jean Marquet de Vasselot in der Gazette des beaux arts. 1898 Oktober.

ALLGEMEINES ÜBER DEN INHALT DER DARSTELLUNGEN.

Die Darstellung beruht im Wesentlichen auf der lateinischen Schrift des Martianus Capella, der, im Anfange des 5. Jahrhunderts in Nordafrika lebend, eine Art Lehrgedicht über die Vermählung des Mercurius mit der Philologie verfasste.†)

Diese Schrift des heidnischen Verfassers ist eine Mischung allegorischer, etwas poetisch aufgestutzter Philosophie und encyclopädischer Aufzählungen im dürresten Stile eines Schulbuches. Als solches hat die Schrift das ganze Mittelalter hindurch eine ausserordentliche Bedeutung gehabt, sie war (nach Ebert) eine Hauptgrundlage, oft die einzige des gesammten Schulunterrichts.

Wir dürfen also annehmen, dass die Vorgänge der Schrift so allgemein bekannt waren, dass sie auf einem Bildwerke nicht ausführlich dargestellt zu werden brauchten, sondern dass einzelne Momente derselben wie eine Art Bildersprache allegorisch verwendet werden konnten. Dies ist für das Verständniss des Teppichs von Bedeutung.

Die Fabel des Autors, so weit sie uns angeht, ist folgende:

1. Mercur (die greifbare Form, des λόγος des praktischen Verstandes) soll sich vermählen.

2. Versuche, die Sophia, die Mantice, die Psyche zu gewinnen, sind vergeblich.

3. Apollo schlägt ihm auf Anrathen der Virtus die Philologia vor, die alle Wissenschaften beherrscht.

4. Mercur zieht im Geleit der Virtus und des Apollo in den Himmel und durchschneidet dabei die Sphären, wobei er den Wetterfässern des Apollo begegnet.

5. Die Götter beschliessen in grosser Versammlung, dass die Ehe stattfinden solle. Der Genius wird hinzugezogen. Der scriba Jovis muss die Ehepakten machen.

6. Phronesis, die Mutter der Philologia, schmückt die Braut.

7. Zum Feste kommen alle erdenklichen Tugenden, Prudentia, Justitia etc.

8. Die Sänfte (Brautbett?) für die Himmelfahrt der Philologia wird herbeigebracht. Labor hilft die Braut hineinheben. Die Keuschheit der Verbindung wird betont.

Schliesslich erscheinen als Gefolge alle Wissenschaften, die freien Künste, und bei jeder wird ein kurzer Abriss ihres Wissenskreises gegeben.

†) Martiani Minei Felicis Capellae. De nuptiis Philologiae et Mercurii et de septem artibus liberalibus libri IX ed. U. F. Kopp, Frankfurt a. M. 1836. Diese Ausgabe enthält ausführliche Register. Spätere Ausgabe von Fr. Eyssenhardt, Leipzig 1866. Umfassende Inhaltsangabe der Schrift bei Ebert, Litteratur des Mittelalters, Leipzig 1889. I. 482 ff.

0 10

BESCHREIBUNG DER VIER BILDER.

Wenn auf dem Teppich lediglich die Fabel des Martian dargestellt sein sollte, so müsste Bild II (Tafel 3) und Bild III (Tafel 6) beginnen. Dies ist nicht der Fall. Bild I (Tafel 1 u. 2, welche nach dem bisherigen Bestande als zwei getrennte Theile aufgenommen sind) beginnt die Reihe, wie dies aus der Anordnung des Rahmens auf der reconstruirten Zeichnung zweifellos ist. Die Zusammengehörigkeit der beiden Theile, wie sie die Umrisszeichnung darstellt, ist zweifellos.

Die Beischriften geben wir in aufgelöster Form und richtiger Schreibweise. Die auf den Stücken befindliche Form ist zumeist aus den Abbildungen erkennbar und hat nur bei unsicherer Lesung Werth.

Das Bild beginnt links mit einer stehenden Figur, die in der Rechten ein Schwert, in der Linken eine Rolle (?) hält. Die Beischrift . . . V D O muss wohl ein Theil von Fortitudo, Stärke, sein. Diese kommt bei Martian nicht vor (statt dessen § 130 die Vires). Es folgt die PRUDENTIA, Klugheit (§ 127). Die Schlange in ihrer Hand ist auf der Abbildung Tafel 1 nur theilweise zu sehen. In dem zerfetzten umgeschlagenen Rande ist aber auch der Kopf noch erkennbar.

Es folgt ein sitzender Fürst mit Krone, bezeichnet als IMPERIUM; auf dem Spruchbande in seiner Hand steht: JUSTE JUDICA, urtheile gerecht. Gruppe zweier Frauen, die sich umarmen, PIETAS, Frömmigkeit (nicht bei M) und JUSTITIA, Gerechtigkeit (§ 128). Thronender Priester SACERDOTIUM. Stehende Figur TEMPERANTIA, Mässigung (§ 129) in der symbolischen Bewegung, dass sie aus einem Kruge Wasser zum Weine giesst. Rechts fehlt ein Stück.

Dass diese Darstellung, obgleich einige bei Martian erwähnte Tugenden in ihr vorkommen, nicht zur Fabel des Mercur gehört, sondern dass hier Imperium und Sacerdotium die Hauptpersonen sind, ist ohne Weiteres klar. (Siehe Weiteres auf Seite 6.)

Die Borte ist so weit erhalten, dass wir sie mit Sicherheit rekonstruiren können. Es wechseln Rosetten und quadratische Flächen mit Brustbildern, genau wie auf der gleichzeitigen Stickerei auf Tafel 8.

Von den Brustbildern erhalten ist die PUDICITIA, Schamhaftigkeit (§ 147), ferner das Bruchstück in Wien*) mit dem Bilde der DULCEDO Mildigkeit (nicht bei M.) jetzt im Besitze des Grafen Hans Wilczek.

*) Riegl, Alois, Ein orientalischer Teppich von 1202 und die ältesten orientalischen Teppiche. Berlin 1895. S. 30 ff.

Dasselbe tauchte 1895 im Kunsthandel auf und wurde von mir dem Besitzer Dr. Forrer sofort als zu den Quedlinburger Stücken gehörig bezeichnet. (Ein unvollkommener Hinweis hierauf bei Riegl, S. 33). Nach der Anordnung des Rahmens, bei welchem links oben ein Blatt einer anstossenden Rosette nicht übergreift, müsste man annehmen, dass es in die Ecke oben links gehört. Dagegen spricht aber, dass es an der rechten Seite noch den rothen Streifen zeigt, welcher das aufsteigende Schriftband einfasst, auch hat es in der Mitte der oberen Leiste die einspringende Spitze einer darüber befindlichen Rosette, es muss also an die linke Seite unterhalb der Pudicitia gehören und das fehlende Eckblatt muss von der Arbeiterin vergessen sein.

Dies Bild I gehört mit Bild II zu den bestausgeführten Stücken. Die Gewandung ist von edler Grösse in feingestimmten Farben, die Gesichter sind malerisch behandelt, mit bläulichen Schatten. Die Farbenwirkung ist in unsern Tafeln in hohem Grade erreicht.

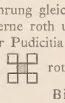
Die Bilder I und II sind in allen Einzelheiten der Ausführung gleich. Bei beiden sind in blauem Grunde die Sterne roth und weiss (so auch in den Bortenfeldern der Pudicitia und Dulcedo), dagegen auf den grünen Randstreifen  roth und weiss.

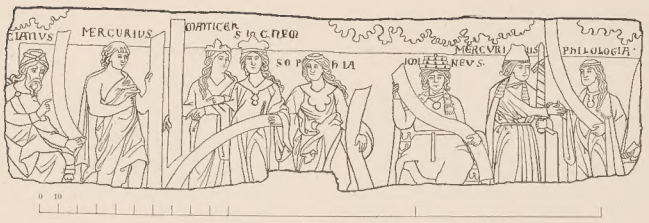
Bild II. Tafel 3, 4/5.

Von diesem vielfach beschädigten Bildstreifen, 3,46 lang und 0,92 hoch, besitzen wir, wie die herumgehende Randlinie es ergiebt, den Anfang an der linken Seite.

Die Darstellung beginnt mit der sitzenden Figur eines Mannes, der Rest der Inschrift . . . CIANUS lässt keinen Zweifel, dass der Schriftsteller Martianus gemeint sei. Er hält wie alle Figuren dieses Bildes ein Spruchband in der Hand. Die Inschriften auf den Bändern sind sämmtlich Bruchstücke von Hexametern. Inschrift: SORS ERIT EQUA TIBI. Dies kann heissen: „Das Schicksal wird Dir gewogen sein", und würde sich dann auf den Vorgang beziehen oder „Dir wird ein gleiches Schicksal sein", und würde sich dann auf eine Person ausserhalb der Darstellung beziehen, was sachlich möglich wäre.

Es folgt, mit Beischrift, MERCURIUS; er wird von Martian als jugendlich geschildert, § 5: *ac jam pubentes genae seminudum eum incedere.* Spruchband: DEPRECOR AUXILIUM VESTRI SOCIAE, „ich erbitte Hülfe von Euch Genossinnen", dies ist die Anrede an die folgende Gruppe.

Die Gruppe der drei zunächst für Mercur bestimmten Bräute ist künstlerisch das schönste Stück des Teppichs; um die



Wirkung zu zeigen, ist sie auf Tafel 4/5 in grossem Massstabe wiedergegeben. MANTICE (hier Manticen geschrieben), die Sehergabe, hat das Spruchband: VERBA IMPERFECTA RELINQUO, „ich hinterlasse Worte, die noch unerfüllt sind". Psyche (hier SICHEM geschrieben) hat Schriftband: CONSTANTER JUVO? oder IVI, „Ich helfe (oder ging) beständig". SOPHIA, die Weisheit, hat Schriftband: QUIA PER . . . . . TEMCI (?).

Dass die beiden Verstümmelungen Manticen und Sichem sich ebenso wie IMINEVS in gleichzeitigen Handschriften des Martian befinden, hat Kugler a. a. O. nachgewiesen.

Es folgt eine sitzende Figur mit einer dreitheiligen Krone in der Art der päpstlichen Tiara, es ist Hymenäus (hier Imineus geschrieben), der Gott der ehelichen Verbindung. Spruchband: QUIA FELIX COPIA TALIS. Das Wort copia soll hier wohl Verbindung bedeuten, „weil eine solche Verbindung glücklich ist".

Die nächste Gruppe zeigt das Brautpaar verbunden. MERCURIUS, hier in festlicher Tracht in gemustertem Kleid, Mantel mit Kragenstück und Agraffe, Kappe und Schwert. Das Schwert kann als Theil des vollständigen ritterlichen Anzuges angesehen werden oder aber als Symbol der „keuschen" Ehe. Bei dem zur Ehe unerlässlichen Bettsprung wurde in Fällen, welche volle Keuschheit erforderten — wie die Ehe in Vertretung — ein Schwert zwischen das Paar gelegt. Schriftband: SUM TUUS, „ich bin der Deine".

Die PHILOLOGIA, ebenfalls geschmückt mit Stirnband und Geschmeide, reicht ihm die Hand. Schriftband: SI PLACET ASTRIGERIS, „wenn es den Lenkern der Gestirne gefällt".

Von der folgenden Figur ist nur die Hand erhalten mit dem Schriftband: NITOR ASTRI P . . . „Ich stütze mich auf die . . . . des Gestirnes".

Bild II ist in Farbe, Machart, Eintheilung des Randes, Grundmuster vollständig dem Bilde I gleich. Etwas abweichendes sind die Wolken im oberen Rande.

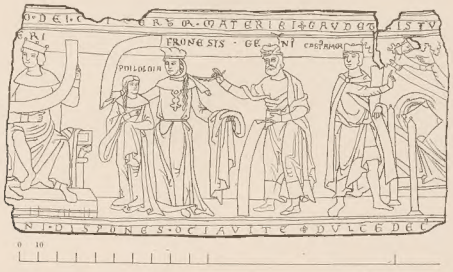


Bild III.

Tafel 6. 1,15 hoch, 2,25 lang.

Die Darstellung ist nach beiden Seiten hin unvollständig.

Links sitzt ein reichgekleideter Jüngling auf einem Throne. Durch eine Untersuchung der eingeschlagenen Kante hat sich die Figur ein wenig nach links hin vervollständigen lassen, wie es die obige Zeichnung ausweist. Die Beischrift ist nicht sicher zu erkennen . . . ERI oder . . URI, es könnte also an Mercurius gedacht werden; an der äussersten Kante links erkennt man auf der Thronstufe die Spitze eines rothen Schuhes. Danach ist der Mann Theil einer Gruppe. Hierauf weist auch der Plural des Spruchbandes: ERIMUS SUPER AETHERA NOMEN, „unser Namen wird über die Himmel reichen". Man würde bei diesem Wortlaute an die Philologie als Genossin des Thrones denken. Dieselbe wird aber erst von rechts her zugeführt, es wird also wohl Pallas sein, neben welche Mercur zunächst zu sitzen kommt (M. § 214).

Die PHILOLOGIA erscheint hier als jugendliches Mädchen in reichem Gewande. Sie wird geleitet von ihrer Mutter, der PHRONESIS. Nach Martian § 114 bringt ihr dieselbe esuvias et ornatus, so auch hier. Schriftband: VESTRIS ANNUO VOTIS, „ich stimme euren Wünschen zu".

In der folgenden Figur eines älteren Mannes, bezeichnet GENIUS, ist die Figur des Genius (§ 50) und des Jovis scriba (§ 41) zusammengezogen. Der Genius erscheint hier als der Schreiber der Ehepakten, mit Tintenfass und Feder. Schriftband: DULCIS AMOR NOSTER, „süss ist unsere Liebe".

Die folgende jugendliche Figur ist bezeichnet: CASTUS AMOR, „die keusche Liebe". Nach § 144 kommt zur Sänfte puer renidens qui nec voluptuariae Veneris filius erat et tamen amor a sapientibus ferebatur. Schriftband: SINITE EAM IMMORTAL (?), „lasst sie, Ihr Unsterblichen" (?)

Amor weist auf das Bett. Nach Martian § 133 wird nicht ein Bett, sondern eine Sänfte, lectica, gebracht, auf welcher die Braut in den Himmel gehoben werden soll. Auf dem Teppich sieht das Bruchstück mehr wie ein Bett aus. Den Arm der Braut, welche sich darauf legen soll, packt helfend eine von oben herabschwebende Halbfigur ohne Beischrift, nach § 143 ‚labor in lecticam eam sustulit'. Sie hat ein Schriftband: SEMPER ERIS NUMEN, „du wirst immer eine Gottheit sein".

Dieses Bild III scheint künstlerisch etwas unbeholfener als die unter sich völlig gleichen I und II.

Die Gesichter sind von rother Lokalfarbe ohne Versuch einer Modellirung.

Im Grunde des Bildes fehlen die kleinen Sterne, die sich auf I und II finden.

Bild IV. Tafel 7.

Der Bildstreifen, 1,66 hoch, 1,79 lang, ist nach beiden Seiten hin unvollständig. Nach unten hin hat der Streifen eine abschliessende Borte, die mit einer Webekante endet, also ist die Borte zweifellos vom unteren Theile des Teppichs. Oben ist der Ansatz eines anderen Bildstreifens erkennbar.

Die Darstellung ist aus dem Martian nicht zu erklären.

In der Mitte sitzt eine reich geschmückte Frau, Cipris bezeichnet, zwischen Baumstämmen, vor ihr kniet ein Knabe, welcher ein sechsspeichiges Rad hält, welches auch die Frau anfasst.

Der Name Cypris, Venus, ist bei Martian nur nebensächlich erwähnt (§ 11 Hymenaee decens Cypridis qui maxima cura est). Auf unserem Bilde erscheint sie im Zusammenhange mit den Jahreszeiten, wohl als Planet. Bei Martian § 181 heisst es beim Aufsteig der Philologie zum Himmel: ascensus usque in Veneris circulum hemitonis transvolatur. Von dort steigt sie § 182 in solarem circulum. Circulus ist hier also als Himmelskreis gefasst, hieraus könnte allenfalls das Rad des Teppichs entstanden sein. Jedoch ist das Rad ein Symbol, das der Venus auch schon in der Antike zukommt. Auf dem oberen Rande steht F . . . . STIVALIS. Doch wohl als aestivalis zu lesen, also auf etwas Sommerliches hinweisend.

Die Buchstaben zwischen den Speichen sind arg zerstört. (Dieses Stück ist am meisten geflickt.) Sicher ist das untere Wort AMOR, das man auf den knieenden Knaben beziehen könnte. An anderer Stelle . . . T' (-TUS) PE . M . . (?)

Das Spruchband der Cipris: VIVO BIPARTITA, „ich lebe zweigetheilt" liesse allenfalls an den von Martian betonten Unterschied des voluptuarius und des castus amor denken.

Die sitzende männliche Figur rechts mit dem Blüthenzweige ist als RISUS JOVIS, „lachender Himmel", bezeichnet. Dieser Name erscheint bei Martian § 17 beim Aufstieg des Mercur. Dieser sieht die vier Wetterfässer des Apollo, darunter ist eines, das den Herbst bezeichnet, risus Jovis. Die Namen der anderen drei von Martian genannten Fässer erscheinen auf dem uns erhaltenen Reste des Teppichs nicht.

Die neben dem Herbst sitzende, augenscheinlich gleichwerthige männliche Figur ist VER, „Frühling", bezeichnet, er bläst in ein Horn. Spruchband: GAUDIA VIRTUTIS „Freuden der Tugend", ist nicht verständlich.

Rechts neben der Cypris sitzt eine Frau, die aus der Urne in ein Fass giesst, als NAJADE bezeichnet.

Ueber der Gruppe links im oberen Rande ist eine Hand erkennbar, die ein Horn hält, aus dem etwas herausstrahlt, ähnlich dem Horne des Frühlings. Wo der zur Hand gehörige Körper einer Halbfigur, ähnlich dem Labor auf Bild III, zu suchen wäre, ist jetzt eine Lücke. Vom linken Rande des Fragmentes her ist ein gleiches Horn zu erkennen. Man wird an Windgötter denken. In diesem Zusammenhange scheint die Najade Vertreterin des Wassers oder der Regenzeit zu sein.

Es weist Alles in diesem Bilde auf eine Darstellung elementarer Mächte hin.

In diesem Bilde ist die Farbe und Formbehandlung des Grundes und der Figurenkörper dem von Bild III verwandt. Dagegen sind die Gesichter anders behandelt, fleckig, mit rothen, runden Kreisen auf den Backen, also nicht Arbeiten derselben Hand.

Am oberen Theile befindet sich der

Ansatz eines ähnlichen Bildstreifens,

von dem sich nach Auftrennen der Nähte noch etwas mehr, als Tafel 7 darstellt, gefunden hat. Diese Funde sind auf der Zeichnung angegeben.

Man erkennt das Wurzelwerk eines Baumes, ähnlich dem, auf welchem Cypris sitzt. Links davon stand eine Figur in langem, weissen Gewande, dessen Falten bläulich angelegt sind, die Schuhe braun mit weissen Tupfen. Rechts vom Baum die zwei Füsse einer Figur in rothen Schuhen.

Durch den Ansatz dieser Bruchstücke ist zweifellos erwiesen, dass die Bildstreifen nicht Rücklaken oder sonstige Einzelstücke, sondern dass sie Streifen eines grösseren Teppichs waren.

DIE SCHRIFTBÄNDER.

Wie die Bilder I, III und IV zeigen, befanden sich zwischen den Bildstreifen Schriftbänder, die auch oben, unten und seitwärts an den Borten entlang liefen, so dass jedes Bild völlig von ihnen eingefasst war. Die Reste dieser lateinischen Inschriften erweisen sich sämmtlich als Theile von leoninischen Hexametern, die Worte sind durch Punkte, die Verse durch Rosetten abgesetzt; es lässt sich also ersehen, an welchen Stellen jetzt Worte fehlen.

Die Inschrift um Bild I lässt sich durch eine Abschrift in einem alten Verzeichnis (siehe S. 5) erfreulicherweise ergänzen.

An Bild I steht

aufsteigend:

— ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — MUGITAT MORITURUS.

Querborte:

FORMA DURI SINE LABE DOTI GENEROSA PROPAGO
ALME DEI VATES DECUS HOC
nach der Handschrift: tibi contulit Agnes
gloria pontificum famularum suscipe votum.

Hieraus ergiebt sich 1. dass die Inschrift nicht etwa eine Erklärung der darunter befindlichen Darstellung war, 2. ziemlich sicher, dass auf einer Querborte je zwei Hexameter standen (auf Bild III stehen die Schlussrosetten in dem oberen und unteren Verse übereinander), 3. dass in der aufsteigenden Borte die Hexameter nicht mit den Bildflächen abschlossen.

Die weiteren Fragmente lauten

Bild III oben:

— ⏑ ⏑ — ⏑ DEI CONVERTOR MATERIEI
GAUDE . . ISTU — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑
unten — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ NI DISPONENS OCIA VITE
DULCE DECUS ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑

Bild IV oben

— ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — SA
QUAE SPLENDET FERVEN ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑
unten
— ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ORANS
INTERDUM STUD . . — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑

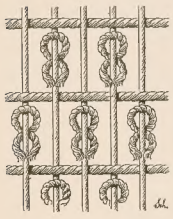
Die Hexameter sind gereimt (leoninische); bei Bild III steht allerdings ‚ni' und als Reim ‚vite'.

Den Versuch einer Erklärung siehe Seite 6.

TECHNIK.

Der Teppich ist ausschliesslich in Knüpfarbeit ausgeführt. Die starken in den Bildern von oben nach unten laufenden Kettfäden sind von Leinengarn, die das Teppichmuster bildenden Knoten sind von farbiger Wolle. Der Einschlag besteht aus sehr dicken Leinenfäden, von denen je einer zwischen einer Knotenreihe liegt. Die Technik entspricht derjenigen, in welcher alle orientalischen Teppiche hergestellt sind: kurze Wollenenden werden über die Kettfäden zu einem Knoten geschlungen, dessen Enden aufrechtstehend gleichmässig geschoren werden. In dieser

Art von Knüpfung giebt es kleine Verschiedenheiten, welche die Wirkung nicht wesentlich verändern. Das bei Bild I erwähnte Bruchstück ist in Wien untersucht, wobei das nebenstehend wiedergegebene Schema der Knüpfung festgestellt wurde. Riegl baut hierauf (a. a. O.) die Theorie, dass die orientalischen Teppiche regelmässig über zwei Kettfäden geknüpft seien, die europäischen dagegen über einem. Es ist aber bei der Untersuchung übersehen, dass bei unsern Teppichen nur innerhalb der figurirten Fläche über einen Faden geknüpft ist, dagegen in dem einfarbigen Streifen — auch im Wiener Bruchstück — über zwei Fäden.



Die Knüpftechnik scheint im Orient uralt zu sein. Für das Abendland ist der Quedlinburger Teppich das älteste bekannte Stück. Die Ausführung ist so meisterhaft, dass man geneigt sein würde, eine alte Tradition anzunehmen. Aber unbedingt nöthig ist dies nicht. Wenn eine in Fadenarbeit gewandte Person ein kleines Stück eines orientalischen Knüpfteppichs zerpflückt, so kann sie die Herstellung ersehen und sich für eigene Arbeit zum Vorbilde nehmen. Auch mündliche Berichte von Kreuzfahrern oder Pilgern sind nicht undenkbar. Unter den Schaaren, die den Orient aufsuchten, können gelegentlich auch Weber und Wirker gewesen sein. Welche Vorversuche stattfanden, ehe man sich in Quedlinburg an ein so grosses Stück wagte, wissen wir nicht, irgend einen Nachfolger können wir nicht nachweisen. Das bei Riegl veröffentlichte Stück mit einem steigenden Löwen gehört bereits dem XIV.—XV. Jahrhundert an.

Die orientalischen Arbeiten dieser Technik, die wir kennen, sind fast ausschliesslich Bodenteppiche, ganz vereinzelt finden wir Thürvorhänge. Für den Bodenteppich hat die Technik ihre eigentliche Bedeutung, sie stellt einen Belag von schwellender Dicke her, welche an der Wand kaum eine Bedeutung hat. Allerdings geben die aufrechtstehenden Farbenbüschel, welche sich dicht aneinander drängen und ineinander übergehen, die Möglichkeit, die Farben gleichsam ineinanderzuschmelzen. Aus diesem Grunde hat man in der französischen Staatsmanufaktur der Gobelins auch Teppichbilder in ähnlichem Knüpfverfahren (der Technik der Savonnerie) hergestellt, wenn man eine koloristische Wirkung erzielen wollte, die noch bildmässiger ist als die der eigentlichen Gobelins. Sehr merkwürdig ist es, dass man auch an dem Quedlinburger Teppich, diesem ersten und einzigen uns bekannten, mittelalterlichem Stück sich dieses Vortheils bewusst gewesen ist, indem man in den glatten Streifen die orientalische Art beibehielt und in den Bildflächen die feinere Knotung einführte, welche alle Linien in eine Art von weicher Wellenbewegung bricht. Die Arbeiterinnen an Bildstreifen I und II haben in dieser Erkenntniss und mit der nöthigen künstlerischen Fähigkeit gearbeitet, vergl Tafel 4/5; die Arbeiterinnen am Bildstreifen III und IV technisch ebenso, aber künstlerisch weit weniger sicher.*)

Ich werde später auszuführen haben, dass ich sämmtliche Streifen als zu einem Teppich gehörig ansehe. Die verschiedene Qualität der Arbeit widerspricht dieser Annahme nicht.

Wenn die von mir versuchte Rekonstruktion richtig ist, so hatte der Teppich in der Breite circa 1180, in der Länge circa 1600 Knotenreihen, also nahezu 2 Millionen einzelne Knoten. Da in der wagerechten Richtung die Knoten springen und da in den glatten Streifen gröbere Knoten geknüpft sind, ist eine genaue Aufrechnung unmöglich.

HERKUNFT UND URSPRÜNGLICHE GESTALT.

Schon in der ersten von Ranke und Kugler geführten Untersuchung über die Schlosskirche ist darauf hingewiesen, das Quedlinburg in der Aebtissin Agnes 1186—1203 eine Förderin besass, an welche man bei der Datirung des Teppichs zunächst denken musste. Dass sie in Nadelarbeiten besonders bewandert war und verschiedene Kirchen jener Gegend damit beschenkte, wird mehrfach bezeugt, sie selbst hat urkundlich festgestellt, (die Angaben a. a. O. S. 75 ff.), dass sie der Kirche geschenkt habe: *dorsalia dua serica, dorsale retro crucem, dorsale in uno latere chori et tapete ante summum altare.* Eine ältere Chronik der Stiftsbibliothek besagt ausdrücklich: „Agnes hat köstliche Teppiche mit ihren Jungfrauen gewirkt, so von 24 Schuh lang und 20 breit, darauf die ganze Philosophie gewirket und genähet war, welche sollten dem Papst nach Rom geschickt werden, aber es ist nachdem verblieben. Und sind noch jetzo zu finden in der Stiftskirche und waren ausgebreitet auf dem hohem Chor.“ Es erscheint zuerst, als ob diese Darstellung der Philosophie mehrere Teppiche eingenommen habe, aber die mit so anfangende Beschreibung bezeichnet doch wohl nur einen Teppich.

Auf diese Notiz hin hat Kugler die vorhandenen Stücke als eine Reihe von Rücklaken (dorsalia) angesehen.

Es ist mir nun gelungen, bei einer weiteren Durchsicht der Stiftsbibliothek unter der Hilfe des Herrn Prof. Dr. Düning in Quedlinburg, der mich bei allen einschlägigen Arbeiten auf das Dankenswertheste unterstützt hat, noch ein anderes Verzeichniss zu finden, das um 1600 aufgesetzt scheint. In diesem wird als Arbeit der Agnes angegeben: „Grosse Decke oder Teppich, 24 Schuh lang und 20 (oder 26) Schuh breit, damit das Estrich am hohen Chore an hohen Festtagen geziert wird, so sie verfertigt und dem Papst nach Rom hat senden wollen, wie aus der Inscription erhellet.

Alme dei vates decus hoc tibi contulit Agnes
*Gloria pontificum famularum suscipe votum.**)

‚Milder Künder des Herrn, dies Schmuckstück schenkte dir Agnes, o Ruhm der Priester, nimm das Weihgeschenk deiner Dienerinnen an.‘

Von dieser Inschrift ist nun die Hälfte des ersten Verses noch auf dem Bilde I erhalten. Es ist also zweifellos festgestellt, dass wir diese Arbeit der Agnes besitzen. Ebenso zweifellos ist es nun ferner, dass es nicht einzelne Rücklaken waren, sondern ein grosser Teppich, 24 Schuh lang und 20 (dies erweist sich als die richtige Zahl) breit.

Da wir nun in Bild III am oberen Rande sehen, dass Bildstreifen übereinander folgten, durch Spruchbänder getheilt, da wir ferner die Breite der oberen und unteren so wie der Seitenborte kennen, so können wir die Gestalt des Ganzen und die Lage der erhaltenen Bruchstücke in demselben annähernd berechnen:

Der obere Streifen Bild I ist durch die Bortenansätze in seiner Lage zweifellos. In der Darstellung haben wir augenfällig eine symmetrische Komposition. Die sitzenden Figuren Imperium und Sacerdotium entsprechen sich, die Gruppe zwischen beiden ist also in der Mitte des Streifens. Gerade an dieser Stelle endet der links an der Ecke beginnende Hexameter.

Bild II setzen wir in die nächste Reihe, da mit ihm die Darstellung der Hochzeit des Mercur nach Martian beginnt.

Die linke Ecke mit der Figur des Martian steht fest. Wir haben auch hier eine symmetrische Komposition: Die Mitte nimmt Hymenäus ein, links und rechts von ihm war je eine Gruppe von drei Gestalten. Dafür, dass unser Bild II auf Bild I folgte, spricht auch die oben erwähnte völlige Gleicheit der Technik.

Es folgt Bild III, gegenständlich zu Bild II gehörig, in genauer Anlehnung an Martian. Für die in dem Aufriss gewählte Stellung des erhaltenen Bruchstückes geben die Schlussrosetten der Hexameter, die im oberen und unteren Schriftstreifen in gleicher Axe stehen, den sicheren Anhalt. Hier ist der Genius, der die Ehepacten aufnimmt, der Mittelpunkt der Komposition. Dass der Thron ein Sitz für zwei Personen war, ist oben erwähnt, er entspricht alsdann der weitausladenden Sänfte resp. Bettstatt.

Nach einem bis auf einen kleinen Ansatz verlorenen Streifen folgt

*) Die Notiz bei Soil, im Bulletin de la Gilde de St. Thomas et S. Luc XXII, dass die Inschriften nachträglich eingestickt seien, ist unrichtig.

*) Diese Verse abgedruckt bei Kettner. Kirchen und Reformationshistorie von Quedlinburg 1710 S. 48.

Bild IV, zweifellos unterer Abschluss. Auch hier liess sich das erhaltene Bruchstück durch die Schlussrosetten des Hexameters in seine richtige Lage bringen. Wir haben hier wieder eine Komposition ähnlich der von Bild I. Die Cypris sitzt in der Axe des Sacerdotium, wir werden eine der Cypris entsprechende sitzende Figur in der Axe des Imperium zu erwarten haben. Zu der Cypris wenden sich von rechts und links her die beiden sitzenden Figuren Najade und Ver. Zu der zweiten Figur wendete sich der Risus Jovis. Zwischen diesem und dem Ver ist die Mittelaxe des Bildes.

Ich glaube, dass in dem fehlenden Streifen eine ähnliche Komposition war. Ueber der Cypris ist der Ansatz eines Baumstammes vorhanden. Ein solcher Sitz eignet sich nur für Figuren, die, wie im Bild IV, elementare Mächte verkörpern.

Ist nun etwa noch ein Streifen völlig verloren? Dies ist nicht anzunehmen. Wir haben übereinstimmend die Notiz, dass der Teppich 24 Schuh lang gewesen sei. Die Länge des Schuh hat im XVII. Jahrhundert, aus dem die Notizen über den Teppich in seinem vollständigen Zustande stammen, fast ganz dieselbe Länge wie unser Fuss, circa 31 cm. Unsere Rekonstruktion ergiebt 740 cm, also genau die überlieferten 24 Schuh.

Für die Breite schwanken die Angaben der Chroniken zwischen 20 und 26 Schuh. Da eine von der andern abschreibt, ist hier eine Verwechselung von 0 und 6 sehr erklärlich. Unsere Rekonstruktion, für welche in der Komposition der Bilder ganz sichere Anhaltspunkte gegeben sind, ergiebt 590 cm, also fast genau die 20 Schuh der Ueberlieferung.

Wir haben also allen Grund, anzunehmen, dass unsere Skizze, auf Seite 7, das Richtige trifft.

Wir können darauf hin auch über die Schrift Vermuthungen anstellen.

In jeder Querborte standen demnach zwei Hexameter. In der Längsborte ist allenfalls Platz für drei. Die auffallend gesperrte Schrift in dem einzigen uns erhaltenen Stück lässt die Möglichkeit offen, dass es nur zwei waren.

Die Widmung an den Papst fängt links oben mit einigen mir nicht verständlichen Epitheten an. Die Inschrift muss sich alsdann, von oben her fallend, auf der Längsborte fortgesetzt haben. Dass sie alsdann unten weiter ging, verbietet die Richtung der erhaltenen Buchstaben; sie sprang also entweder zu der Ecke links unten, um bis zu dem erhaltenen Worte moriturus zu steigen oder die Längsborte links enthielt 2—3 Hexameter, die der Anrede an den Papst noch vorausgingen. Wahrscheinlich bleibt mir aber als Anfang des Ganzen die Anrede an den Papst.

Alsdann werden von oben beginnend die Schriftbänder mit je 2 Hexametern gefolgt sein, so dass rechts unten Schluss des Ganzen war. Aus den Worttrümmern scheint es mir, als ob der Inhalt der Verse gewesen sein könnte:

1. Anrede an den Papst mit der Bitte, das Weihgeschenk anzunehmen (erhalten).
2. Der sterbliche Mensch (moriturus) kann nichts Vollkommenes leisten.
3. Der Papst möge sich aber der Leistung und des Gegenstandes erfreuen.
4. . . . . (er der Papst?) stehe in bleibendem Glanze.
5. Die Stifter müssen sich mit dem Streben genügen lassen.

Von einer Bezugnahme auf die Darstellung finde ich keine Spur, allerdings ist von dem einen Schriftband kein Rest erhalten. Man erwartet einen Hinweis auf die Bedeutung des Ganzen. Herrn Dr. Adolph Goldschmidt verdanke ich die Beobachtung, dass der oberste Streifen, Bild I, so zu verstehen sei, dass die weltliche Herrschaft, das Imperium eine Hochzeit feiere mit der geistlichen, dem Sacerdotium, die Cardinaltugenden begleiten den Vorgang. Der weltlichen Herrschaft stehen zur Seite: Kraft und Klugheit, der geistlichen: Mässigung und? Die Verbindung beider stellt zwischen ihnen die Gruppe dar: Frömmigkeit und Gerechtigkeit. Wir haben also einen Zusammenhang mit der Hochzeit des Mercur und der Philologia, die im Mittelalter durchaus symbolisch gedeutet wurde.

Wenn in den beiden unteren Streifen elementare Mächte dargestellt waren, so hatten auch diese sicherlich eine symbolische Bedeutung in gleichem Gedankenkreise. Die Cypris, gleich dem Planeten Venus, als Sommer behandelt, hatte ein Gegenstück, vielleicht Saturn als Winter, an diese beiden schlossen sich Jahreszeiten und dergl.

Für uns klingt dies Alles höchst spitzfündig, dem Mittelalter sind derartige geschraubte Wendungen geläufig.

Herr von Willamowitz-Möllendorf hat mich darauf aufmerksam gemacht, dass die Worte auf den Spruchbändern in den Händen der Figuren Theile von Hexametern sind.

Hiernach möchte ich vermuthen, dass der Darstellung nicht der Text des Martian direct zu Grunde liegt, sondern eine in Hexametern abgefasste Umdichtung. (Eine Umdichtung in deutscher Sprache ist bekannt.) Diese kann sehr wohl allegorische Deutungen der Fabel und Beziehungen auf christliche Anschauungen enthalten haben. Vielleicht gelingt es den Historikern, ein solches Machwerk aufzufinden und damit unseren Vermuthungen über die Composition einen festeren Anhalt zu geben.

DIE KÜNSTLERISCHE HERSTELLUNG.

Wie hoch der Teppich, lediglich als Bildwerk betrachtet, innerhalb aller uns aus gleicher Zeit erhaltenen Werke der Malerei steht, ist allseitig anerkannt. Die Zeichnung, vor Allem in Bild I und II, ist von einer monumentalen Grösse, die noch an die reine Antike erinnert. Bild III und IV erscheinen schwächer und sind auch koloristisch unruhiger. Diese Verschiedenheit in Streifen desselben Teppichs verlangt eine Erklärung.

Der Teppich muss viele Jahre Arbeitszeit erfordert haben. Zunächst entstand der Entwurf des Ganzen von Künstlerhand. Wie weit der Künstler hierbei vorhandene Typen verwerthete, wird jetzt nach Veröffentlichung der Bilder weiter untersucht werden können. Dass für den ersten Entwurf verschiedene Künstler thätig waren, ist bei der Geschlossenheit der Komposition nicht anzunehmen.

Der Teppich liess sich nicht in Theilen arbeiten, sondern der Webstuhl musste für das Ganze hergerichtet werden, also ein oberer Baum von 20 Schuh Länge, von dem die Kettfäden über 24 Schuh herunterhingen, also unten aufgerollt sein mussten. Die Fläche, an der man zu einer Zeit arbeitete, kann nicht höher als 1—2 Meter gewesen sein, grade die Höhe eines Bildstreifens. Für die Ausführung musste man eine Vorzeichnung (Carton) in voller Grösse haben, der bei der Arbeit hinter dem Fadennetz stand.

Die Arbeit beginnt mit der obersten Reihe, es müssen jedesmal sämmtliche Wollenknoten einer Reihe eingeknüpft sein, ehe man den querlaufenden Schussfaden einlegen kann, alsdann kommt die zweite Reihe. Jeder Bildstreifen hat in der Höhe gegen 200 solcher Knotenreihen. An dem Teppich, der einschliesslich der Borten 5,90 m Breite hat, können höchstens sechs Personen zu gleicher Zeit knüpfen. Die Arbeit kann nur sehr langsam vor sich gehen, weil die Leiterin aufpassen muss, dass alle Betheiligten ganz gleichmässig arbeiten und schattiren. Es genügte also zunächst vollständig, dass auf Grund des Entwurfs der vollgrosse Carton zunächst für einen Streifen hergestellt wurde.

Nachdem die obere Borte und Streifen I fertig waren, wurde dieses oberste Stück ganz oder doch zum grössesten Theil auf dem oberen Baum aufgerollt und die Arbeit an Streifen II begann nach dem Carton, der inzwischen hergestellt war. Streifen I und II sind augenscheinlich von derselben Hand im Carton und wahrscheinlich auch von derselben Gruppe von Arbeiterinnen zum Mindesten unter der gleichen Leitung ausgeführt. Als man an Streifen III kam, waren sicherlich schon mehrere Jahre vergangen. Nichts ist natürlicher als Verschiebungen in den Arbeitskräften.

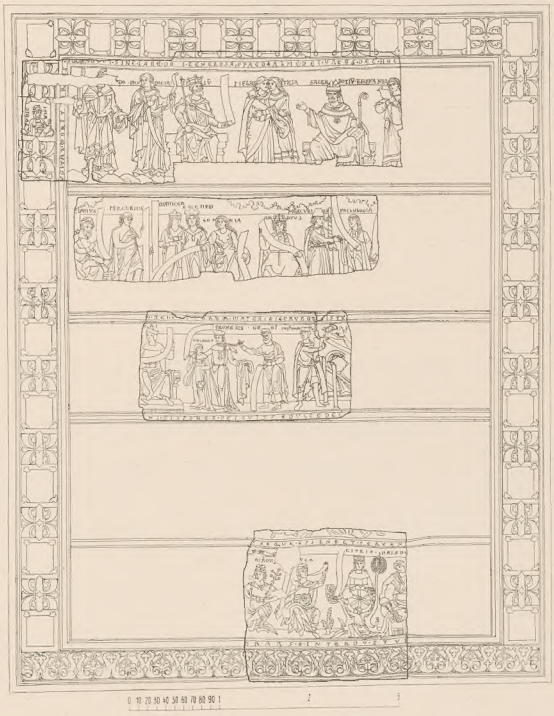
Dass der von Agnes ursprünglich für den Papst bestimmte Teppich nicht abgegangen ist, lässt vermuthen, dass Agnes vor Vollendung desselben starb; der Teppich wurde fertiggestellt, aber die Kräfte waren nicht mehr dieselben, die Cartons für III und IV waren unsicherer gezeichnet, die Farben weniger weich und sorgfältig. Man modellirte nicht mehr mit den Farben, sondern setzte sie leichthin aneinander, selbst das Grundmuster mit kleinen Sternen, das sich in I und II findet, liess man fort. Das wäre zu Lebzeiten der Stifterin kaum denkbar gewesen. Man wird also die Arbeit in den Anfang des XIII. Jahrhunderts setzen müssen.

BESTIMMUNG DES TEPPICHS.

Dass der Teppich im XVI. Jahrhundert auf dem Estrich vor dem Hochaltar ausgebreitet wurde, ist uns bekannt. Ich vermuthe, dass er auch ursprünglich hierfür bestimmt war. Unserer Anschauung widerspricht die bilderreiche Darstellung für den Fussboden, aber in ganz gleicher Weise waren die Fussböden am Altarraum dauernd mit Mosaiken etc. geschmückt.*) Im XI. Jahrhundert eifert Bernhard von Clairvaux gegen einen solchen Missbrauch *cur depingis quod necesse est calculari*', aber noch im XV. Jahrhundert sehen wir die figurirten Fussböden in Siena. Die Böden des Mittelalters waren nicht nur mit allegorischen Figuren — die *artes liberales* in Ivrea — sondern auch mit biblischen geschmückt, in St. Gereon die Geschichten des David und Simson, in Hildesheim sogar der Heiland, Abraham u. s. w.

*) Aus'm Weerth. Mosaikboden in St. Gereon zu Köln, Bonn 1873, giebt zahlreiche Beispiele aus Deutschland, Italien und Frankreich.

Für den Gebrauch als Bodenteppich spricht die Technik und das ungewöhnliche Format, es ist schwer ersichtlich, wie dieses Stück an einer Wand aufgebracht sein sollte. Bei 24 Schuh Höhe war der oberste Bildstreifen und die Widmungsinschrift nicht mehr zu erkennen. Dagegen ist der Platz vor dem Altar eine durchaus geeignete Stelle, wo dieser aufrollbare Teppich bei festlichen Gelegenheiten, an denen der Papst selbst celebrirte, ausgebreitet werden konnte. Auch als Teppich vor dem päpstlichen Throne bei feierlichen Audienzen ist das Stück wohl denkbar. Wer zum Altar oder Thron herantrat, erblickte dann in den Bildstreifen in ganz entsprechender Steigerung zunächst die elementaren Kräfte, Planeten u. dergl. in symbolischem Sinne gepaart, alsdann die jener Zeit geläufige Symbolik des Mercurius und der Philologia und alsdann zu Füssen des Papstes die direkte Huldigung mit den bezüglichen Worten.



Ursprüngliche Gestalt des Teppichs.

THEIL EINER KIRCHLICHEN DECKE

LEINEN IN BUNTER SEIDE GESTICKT. DEUTSCHLAND XII. JAHRHUNDERT.

Tafel 8. 1,16 hoch, 1,17 breit. Kunstgewerbe-Museum Berlin, No. '88. 470.

Die Decke ist ein Bruchstück, dessen ursprüngliche Gestalt sich nicht mit Sicherheit bestimmen lässt.

Der Grundstoff ist eine dünne Leinewand, welche völlig mit farbiger Seide in Kettelstich bestickt ist. Die Conturen sind schwarz (jetzt braun verblichen). Die Füllung folgt in dicht nebeneinander liegenden Linien der Gestalt der Figuren und Ornamente, welche dadurch etwas modellirt erscheinen. Die verwendete Farbenreihe ist reich, jetzt sind die Farben zu einem goldigen Gesammtton verblasst, während sie ursprünglich sehr lebhaft gewirkt haben müssen.

Das Feld der Decke war in wagerechte Streifen getheilt, welche Darstellungen aus der Geschichte Christi enthalten. Dazwischen laufende Inschriftstreifen geben die Erklärung der einzelnen Vorgänge. Da die obere linke Ecke erhalten ist, so besitzen wir den Anfang:

1. Ausgiessung des heiligen Geistes am Pfingstfest. In der Mitte, auf einem Throne sitzend Maria mit einer Krone auf dem Haupte. Ueber ihr herabschwebend die Taube, aus deren Schnabel Strahlen schiessen, zu jeder Seite sitzend je vier Apostel, von denen Petrus durch den Schlüssel bezeichnet ist. Vier derselben, mit einem Buch in der Hand, können als die Evangelisten angesehen werden. Auf der Stirn eines Jeden eine züngelnde Flamme.

Die Figuren sitzen in einer Halle, über welcher sich Gebäude mit schrägen Dächern und Kuppeln erheben: Jerusalem.

Auf dem Streifen darüber die Inschrift HIC · CELOS · LINGVIS · EXORNAT. Theil eines Hexameters.

„Hier rüstet . . . . mit Sprachen aus."

Das Wort *Celos* scheint *Coelus* zu sein, eine mittelalterliche Bezeichnung des Himmels allerdings meist in heidnischem Sinne.

2. Rechts daneben Bruchstück einer Darstellung. Ein älterer Mann mit Nimbus, bärtig und kahlköpfig, genau wie der Petrus im Bilde 1, steht segnend (?) auf einer Stufe. Vor ihm die Halbfigur eines scheinbar von der Erde aufsteigenden Mannes, über dessen Kopf Anfang der Inschrift AL . .

Die Inschrift auf dem oberen Streifen beginnt mit CEL . . Man darf an die Heilung des Lahmen durch Petrus denken, welche in der Apostelgeschichte direkt auf die Ausgiessung des heiligen Geistes folgt.

Unterer Streifen, links beginnend:

3. Auferstehung. Christus steigt aus der Tumba empor. Er hat einen reichen Nimbus, in der Rechten die Kreuzesfahne. Rechts und links je ein Engel, der staunend die Hände erhebt. Vor der Tumba zwei schlafende Kriegsknechte, gerüstet in der Tracht des XII. Jahrhunderts, mit langem, spitzen Schild, rechts daneben Halbfigur einer klagenden oder anbetenden Frau ohne Nimbus (die Stifterin der Decke?).

Die Darstellung schliesst nach rechts hin mit einer Säule. Es folgt:

4. Die drei heiligen Frauen am Grabe, zwei mit Salbbüchsen, eine mit Rauchfass. Der auf dem Grabesrande sitzende Engel ist reich bekleidet; er hebt belehrend die Rechte. Rechts unten Halbfigur einer Frau wie bei Bild 3. Die Darstellung ist auch nach rechts hin durch einen Pfeiler geschlossen.

Die Inschrift auf dem darüber laufenden Streifen bezieht sich auf beide Bilder: HIC · CO(N) SVRGIT · HO(MO) QVEM · QUERV(NT) · I(N) · MONUM(EN)TO + ein leoninischer Hexameter

„Hier aufersteht der Mann, den sie im Grabe suchen".

Das folgende Wort ASCEND(O) zeigt, dass im nächsten Bilde die Himmelfahrt dargestellt war. Also drei direkt aufeinanderfolgende Vorgänge, wie man sie auch in der oberen Reihe erwarten darf.

Der Rand der Decke ist oben und an der Seite links erhalten. Er zeigt eine vollkommene Uebereinstimmung mit dem Rande des Quedlinburger Teppichs. Hier wie dort wechselt je eine Rosette, welche einen quadratischen Raum einnimmt, mit einem quadratischen Rahmen, welcher eine Halbfigur enthält.

Die Rosetten sind von sehr geschmackvoller Erfindung, die vier völlig erhaltenen je in einem Kreise und von abwechselnder rein ornamentaler Zeichnung. In die nur zu einem Viertel erhaltene Rosette links unten war eine Figur eingefügt, als SAMSON bezeichnet, der Kopf ist bärtig und auf dem Scheitel geschoren.

Von den quadratischen Bildern des Randes mit den Halbfiguren sind uns fünf erhalten, jedes mit Inschrift, vier davon sind Heilige mit dem Nimbus.

1. Links unten S. SEVERVS, als Bischof.
2. Darüber S. BENEDICTVS, als Bischof.
3. Oben in der Mitte S. STEPHAN(VS), als Märtyrer mit der Palme.
4. Oben rechts S. BONIFACIVS, als Bischof.
5. Oben links in der Ecke ein Geistlicher (?), der einen Kreuzesstab in der Hand hält mit der Inschrift: HEINRIC(VS) PAT(RONVS) MONASTERII.

Der Betreffende hat keinen Nimbus.

Das Museum besitzt ferner ein fast gleich langes Bruchstück vom rechten Rande der Decke, in diesem zwei Rosetten und die Büste eines Geistlichen mit dem Reste einer Inschrift: PRE POSITVS, Gegenstück zum patronus.

Ferner ist erhalten das Stück einer Borte, deren Stelle auf der Decke nicht nachweisbar ist. Dieselbe ist als Kopfleiste über dem Texte abgebildet.

Die Schreibart HEINRIC ist uns ein willkommer Beweis dafür, dass die Arbeit eine deutsche ist.

Eine ganz verwandte Arbeit gleicher Technik, vielleicht ein Theil unserer Decke, ist ein Streifen mit Apostelfiguren in einer Arkadenreihe bei Bock, liturg. Gewänder, I Taf. 8.

Das Stück ist im Kunsthandel erworben, es stammt aus der Gegend von Halberstadt.

Die Verwandtschaft dieser Decke mit dem Quedlinburger Teppich in der Anordnung, der Zeichnung und im Ornament ist augenfällig, so dass beide Stücke zeitlich — Ende des XII., Anfang des XIII. Jahrhunderts — und örtlich zusammengehören müssen. Jedoch steht der Quedlinburger Teppich künstlerisch höher.

ALTARDECKE AUF LEINEN

IN BUNTER SEIDE GESTICKT. NIEDERDEUTSCHLAND XIV. JAHRHUNDERT.

Tafel 9. 1,15 hoch, 2,02 lang. Kgl. Kunstgewerbe-Museum Berlin, No. '86. 13.

Die Decke besteht aus dem auf Tafel 9 abgebildeten Mittelstück und zwei kurzen, niederhängenden Seitenstücken.

Eine lose gewebte Leinewand bildet den Grund, auf derselben ist mit farbiger Seide zumeist über abgezählten Fäden gestickt. Die Zeichnung ist konturirt, auf eine Modellirung der Flächen ist fast ganz verzichtet, die Lokalfarben werden durch Faltenstriche belebt; in den meisten Fällen geschieht auch dies nicht einmal, sondern es werden die Gewandtheile mit einem fortlaufenden Grundmuster in eckiger Zeichnung ausgefüllt, so dass sie nahezu unförmlich erscheinen. An sich sind diese Grundmuster sehr zierlich und reich. Das Museum besitzt gleiche Stücke gleicher Herkunft in ganz gleicher Behandlung.

Das Mittelstück besteht aus einem hohen eingefassten Hauptbild und einem darüber befindlichen Streifen.

Hauptbild. Tod der Maria. Maria auf einem Lager, um sie versammelt heilige Frauen, deren eine ihr die Augen zudrückt, und die Jünger. Unter diesen erkennbar rechts Petrus mit dem Schlüssel und links Paulus mit dem Schwert. Vier von ihnen mit Büchern — die Evangelisten. Der bartlose Johannes am Fusse des Bettes. Ueber der Gruppe Halbfiguren von fünf Engeln mit Musikinstrumenten und Rauchfass.

Das Ganze in einer leichten Einrahmung von gothischen Bogen. Links und rechts ein Bogenfeld mit je einem stehenden Bischof; der zur Linken ist bezeichnet S. NICOLAWS, der Heilige, dessen Legende auf den Seitenstücken dargestellt ist; der zur Rechten S. AVGVSTINVS.

Ueber den Architekturbogen zwei Wappenschilder dreimal wiederholt.

Einrahmung dieses Feldes. Oben ornamentale Blattranke, an beiden Seiten und unten 28 Brustbilder von weiblichen Heiligen. Unten in der Mitte S. MARIA mit einer Krone, die übrigen mit Kränzen. Die der unteren Reihe sind mit Unterschriften versehen, von links her

S. AGAT	S. CATERINA
S. DOROTEA	S. BARBARA
CRISTINA	LVCIA
S. COLAS	S. AGNES
S. GERTRVDIS	S. ODILIA
S. MARGARETA	S. ALDEGVNDIS
S CECILIA	PRISCA
CLARA	S. IVLI

Die zehn Büsten an den Seiten tragen keine Beischrift.

Der obere Streifen ist durch elf Bogen in gothischen Formen getheilt. Im mittleren grösseren Christus im spitzovalen Felde (mandorla), als Weltrichter auf dem Regenbogen sitzend, von seinem Munde gehen die Schwerter aus, der Grund ist mit Sternen bestreut. In den Zwickeln des Feldes die vier evangelischen Symbole, jedes mit Schriftrolle.

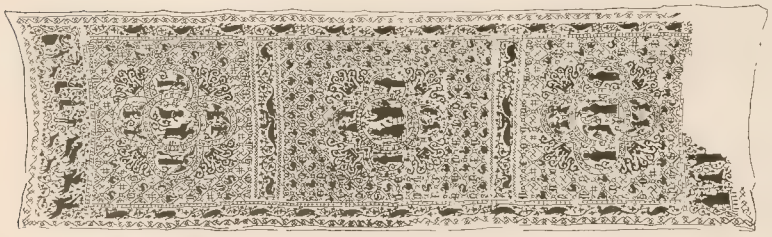
Zur Linken in je einem der fünf Bogen die weisen, zur Rechten die thörichten Jungfrauen mit brennenden und erloschenen Lampen. Die Führerin der weisen trägt eine Kreuzesfahne. In den Feldern zerstreute Blätter und Blüthen.

Die beiden Seitenstücke enthalten in zwölf Bildern die Legende des heiligen Nikolaus von Bari.

KIRCHLICHE DECKE

LEINEN, WEISS GESTICKT. WESTFALEN XIV. JAHRHUNDERT.

Tafel 10. 1,16 breit. Wiesen-Georgskirche zu Soest.



Die Decke ist nahezu vollständig erhalten. Der Stoff ist eine feine, feste Leinewand von hellgrauer Naturfarbe, die Stickerei ist in Flechtstichen in weissen Leinengarn ausgeführt. Die gesammte Decke ist 4,30 lang und 1,26 breit.

In jedem Felde eine Darstellung im Vierpass (der des Mittelfeldes ist etwas reicher gegliedert) und in dem Vierpass der mittlere Kreis von einem Schriftband eingefasst.

1. Mittelfeld:

Christus und Maria auf einem gemeinsamen Throne. Umschrift: GLORIA · IN · EXCELCIS · DEO · ET IN · TERRA · PAX · OMIN · BV (omnibus).

In dem Bogen des Vierpasses links und rechts Petrus und Paulus stehend. Im oberen Bogen zwei knieende musicirende Engel, der links hat eine Harfe mit Drachenhals, der rechts eine Geige.

Im unteren Bogen zwei Engel mit Posaunen und Triangel, dessen Ringe mit einem Klöpfel geschlagen werden.

2. Seitenfeld (auf Tafel 10):

Christus als Gärtner, vor ihm knieend Maria Magdalena. Umschrift: MARIA · VEN · SOKEST · DV · HIR ✝ IHESVS · VAN NASERET.

Der Dialekt der deutschen Inschrift weist nach Westfalen.

In den beiden seitlichen Bogen je ein stehender Engel mit Rauchfass. Im oberen Bogen zwei musicirende Engel, wie im Mittelfeld, im unteren Bogen ein Engel mit der Harfe und einer mit Glocken (wenn es nicht Lilien sind).

3. Seitenfeld:

Die Verkündigung. Maria stehend vor einem Thron, die Stirn wird von der Taube berührt. Der Engel in knieender Haltung schwebend, mit dem Schriftband: AVE · GRAC. Umschrift: AVE GRATIA · PLENA · DOMINVS TECVM · BENEDICT

In den beiden seitlichen Bogen die heilige Elisabeth und die heilige Katharina. Im oberen Bogen die beiden musicirenden Engel, wie in Feld 1 und 2. Im unteren Bogen zwei Engel, die ein Notenblatt halten, auf dem die Inschrift GLORIA.

Die Grundmuster.

In allen drei Feldern sind zunächst die einspringenden Ecken des Vierpasses ausgefüllt mit Kronen, denen Rankenwerk entsteigt. Alles Uebrige ist in Rautenfelder getheilt. Diese Felder enthalten reihenweis Drachengestalten, Ornamente, Inschriften. Von den letzteren sind die einzelnen Buchstaben in die Felder eingereiht, ohne Abkürzungszeichen oder Wort- oder Versschlüsse.

Völlig klar und im Zusammenhange zu lesen ist in Seitenfeld 3: ‚ave maria gracia plena dominus tecum'. Die beiden Buchstaben am Schluss D B sind unverständlich, vielleicht nur Füllwerk.

In Seitenfeld 2 (auf Tafel 10) ist: zu lesen OMNIA DAT DUS (statt dominus) NON HABET MINUS MINUS, „Alles giebt der Herr, und hat darum nicht weniger". Die Wiederholung des Schlusswortes ist wohl nur Füllwerk. Der Spruch steht in keinem Zusammenhange mit der Darstellung.

Im Mittelfelde ist ein Spruch in niederdeutscher Sprache zweimal wiederholt. In diesem Felde sind die Reihen mit Ornament ausgelassen, so dass mehr Schriftreihen verfügbar sind.

Der Spruch lautet:

GOT MOT ES WOLDEN Gott möge es walten,
DAT WI I(N) EREN ALDEN. Dass wir in Ehren altern.

In der Wiederholung kleine Abweichungen.

OMNIA DAT DV (= dominus).

Der Dialekt weist wiederum auf die westfälische Herkunft der Arbeit. Die lateinischen Schlussworte sind nur Füllwerk.

Die Borten. Die beiden Längsborten und die beiden das Mittelfeld absetzenden Querborten zeigen Drachen und Rankenwerk, die in einander verschlungen sind.

Die Abschlussborten der kurzen Seiten enthalten reiche figürliche Darstellungen auf einem mit Rankenwerk bedeckten Grunde.

An Seitenfeld 3 war dargestellt die Anbetung der Könige, hiervon ist nur das Drittel links erhalten. Maria sitzt auf einem gothischen Throne. Vor ihr kniet ein König, derselbe hebt mit der rechten Hand grüssend die Krone, in der linken hält er einen Kelch, nach dem das Christkind, auf dem Schoosse der Maria, die Hand ausstreckt. Ein zweiter König weist stehend mit der rechten Hand auf Maria, in der linken hält er ein Gefäss. Der Rest ist verloren, er muss von dem Gefolge mit den Pferden ausgefüllt gewesen sein.

Am Seitenfelde 2 (Tafel 10) zeigt die Querborte die Jagd auf eine Hindin, welche sich in den Schooss der Maria flüchtet. Die vorderen Jäger, ein Geistlicher und ein König, sind bereits von den Pferden gestiegen und knieen anbetend, zwei andere mit Hunden und Gefolge eilen herbei, ein Diener hat zum Schiessen angelegt. Die Darstellung entspricht den bekannten Einhornjagden, an Stelle desselben, als Symbol der Reinheit, tritt hier die Hindin.

Ein Bruchstück von fast identischer Arbeit befindet sich in Privatbesitz in Paderborn. Das Stück des Grundes, das erhalten ist, zeigt genau dieselbe Eintheilung mit Rautenfeldern, Ornament und Buchstaben. Die Abschlussborte enthält die Jagd auf die Hindin, augenscheinlich nach gleichem Vorbild, mit geringen Abweichungen.

Die Bestimmung der Decke. Die Zeichnung der beiden Seitenfelder ergiebt, dass sie herabgehangen haben. Es kann aber keine Altardecke gewesen sein, da sonst das Mittelfeld nach vorne gerichtet sein müsste, auch wäre es zu kurz. Es könnte die Decke für einen Tisch gewesen sein, an welchem der Geistliche dahinter, der Gläubige davor stand. Hier wäre an einen Tisch für die Kommunion zu denken. Man hat Kommunion-Tücher, die in entsprechender Richtung über die Brüstung des Altarraumes gelegt werden. Aber für beide Stellen ist das Tuch wohl zu lang. Es kommen auf jedes Drittel 1,40 m. Denkbar wäre auch die Verwendung für ein hohes Lesepult.

Ort und Zeit der Herstellung. Das in Soest befindliche Stück ist auf Grund des Dialektes der Inschriften als westfälische Arbeit anzusehen. Nach Westfalen weisen auch die unten erwähnten Stücke. Die Ornamente und die Form der Buchstaben, welche noch viele romanische Reste enthalten, weisen auf die Frühgothik hin. Man würde an das Ende des XIII. Jahrhunderts denken. Die Tracht der Jäger mit den langen spitzen Schuhen zeigt aber, das wir das XIV. Jahrhundert annehmen müssen.

Das Tuch befand sich in der Sakristei der Wiesenkirche in starkem Verfall.

Im Jahre 1891 ist es im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin gereinigt und ohne irgendwelche Restaurationen auf einer Unterlage befestigt worden; es wird nunmehr in der Wiesenkirche sorgsam aufbewahrt und bei festlichen Gelegenheiten als Altardecke verwendet. Um sie hierfür geeignet zu machen, ist bereits in früherer Zeit an die eine Längsseite ein Streifen von schwarzem Sammet mit Seidenstickerei angeheftet, 3,50 lang, 0,15 hoch, eine Arbeit des XV. Jahrhunderts, jedenfalls nicht ursprünglich zu der Decke gehörig.

Eine Notiz über die Decke findet sich bereits in der Denkschrift über die Wiesenkirche vom 15. Oct. 1882.

Verwandte Arbeiten sind uns vornehmlich aus Westfalen und vom Niederrhein bekannt.

1. Das oben erwähnte Bruchstück in Paderborn.

2. Eine Decke im Dome zu Xanten, welche der unsrigen völlig entspricht. In derselben sind Vorgänge aus dem Leben der heiligen Cäcilia von Alexandria dargestellt.

Die Abbildung am Ende dieser Beschreibung zeigt das Stück, das dem abgebildeten Theile der Soester Decke entspricht.

3. Theile einer Decke in der Kirche zu Laer in Westfalen gleicher Anordnung mit Darstellungen aus dem Marienleben.

4. Theile einer Decke im Kunstgewerbe-Museum in Berlin 78. 1340. in völlig gleicher Anordnung.

DIE WAND-TEPPICHE VON KLOSTER WIENHAUSEN BEI CELLE.

Das ehemalige Kloster der Cisterziensernonnen Wienhausen bei Celle in Hannover ist zur Zeit der Reformation in ein adeliges Fräuleinstift umgewandelt worden. Es besitzt einen sehr reichen Schatz von Wandteppichen, welche sämmtlich der Zeit vor der Reformation angehören. Ein Bericht mit Abbildungen einiger hervorragender Stücke oder Theile derselben findet sich bei Mithoff, Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte, Abthl. II. Die Teppiche sind aber kulturhistorisch so wichtig, dass es mir angemessen schien, wenigstens den Hauptstücken die getreue Wiedergabe durch Photographie und den seit 1847 so weit vervollkommneten Farbendruck zu Theil werden zu lassen. Die farbigen Aufnahmen sind von Herrn Kutschmann mit peinlicher Treue angefertigt.

Für die Darstellung der Technik waren mir Fräulein Ida und Carlotta Brinckmann behülflich, welche im Jahre 1899 eine vollkommene Aufnahme des Tristanteppichs machten, um ihn in Gobelintechnik für die Ausstattung der Marienburg zu kopiren; eine vorzüglich gelungene Arbeit.

Von den Teppichen bringt das vorliegende Heft die beiden wichtigsten:

1. den Tristanteppich auf Tafel 11 -13,
2. den Jagdteppich auf Tafel 14—15.

In einem späteren Heft soll

3. der Teppich mit den Figuren der Propheten erscheinen.

Ferner sind an mittelalterlichen Arbeiten vorhanden:

4. ein grosser Teppich, die Legende des hlg. Thomas in drei Bilderreihen darstellend,
5. ein grosser Teppich, die Legende der heiligen Elisabeth in sechzehn Feldern darstellend,
6. ein Theil eines Teppichs mit Darstellungen aus einem Ritterroman mit Tödtung eines Drachens,
7. ein kleines Rücklaken mit Darstellung des Sündenfalls.

Die Teppiche gehören sämmtlich dem XIV.—XV. Jahrhundert an und sind sich in Technik und Behandlung der Einzelheiten so ähnlich, dass wir allen Grund haben, eine einheitliche Entstehung in dem alten Kloster der Cisterziensernonnen anzunehmen; dass sie in Niedersachsen entstanden sind, wird durch die Mundart der Beischriften zweifellos. Dass mehrere Teppiche weltliche Vorgänge enthalten, schliesst ihre Entstehung in einem Kloster nicht aus. Mithoff (a. a. O. S. 10) weist darauf hin, dass es ein Recht der Landesherren war, bei den Jagden zur Fastenzeit das sogenannte Fastenlager mit ihrem ganzen Gefolge in den Klöstern abzuhalten.

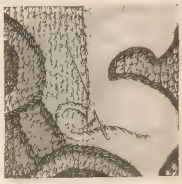
Die Möglichkeit, dass die Teppiche mit Profandarstellungen ursprünglich für vornehme Familien bestimmt waren und erst später als Schmuck- oder auch als Werthstücke dem Kloster geschenkt sind, ist nicht ausgeschlossen.

Technik und Formbehandlung.

Die Teppiche sind sämmtlich nicht gewirkt, sondern mit der Hand gestickt, auf groben festen Leinenstoff mit kräftigen leicht gedrehten Wollfäden, so dass der Grund völlig bedeckt ist. Innerhalb der scharfen schwarzbraunen Umrisslinien stehen die Farbenflecken in einheitlichem Ton; in diesen Flächen finden sich nur wenige, die Zeichnung ergänzende Striche, kleine rothe Flecken auf den Wangen und dergl.; dagegen sind weder die Gewänder noch die Ausrüstungsstücke mit Ornament belebt.

Die Auswahl der Farben ist beschränkt, dasselbe Roth dient für Gewänder, Baulichkeiten, Pferde, Drachen.

Perspective oder Belebung des Hintergrundes ist nicht versucht, die Figuren, Schiffe, Thürme stehen sämmtlich scharf auf dem blauen ungemusterten Grund, die Bäume auf dem Jagdteppich erscheinen wie ein Ornament.



Die eigenthümliche Führung der Stiche, welche sich schräg über einen glatten Faden legen, wie es die Abbildung veranschaulicht, giebt dem Grunde, den sie völlig bedecken, ein rauhes Korn, welches auch die einheitlichen Farbentöne malerisch belebt. Durch die Lage der Stiche die Flächen zu modelliren, wie wir dies in der gleichzeitigen Seidenstickerei finden, ist hierbei nicht möglich. Die Gesammtwirkung der Flächen ist den gleichzeitigen gobelinartigen Wirkereien ähnlich, aber mehr bewegt.

DER TRISTAN-TEPPICH.

Tafel 11—13. 2,26 hoch, 3,95 lang.

Der Teppich mit der Darstellung des Ritterromans von Tristan und Isolde darf wohl in die Mitte des XIV. Jahrhunderts gesetzt werden. Dass die Arkaden in den Wappenreihen und auch die Ornamentborten ältere Formenreste enthalten, ist bei derartigen Arbeiten nichts Auffallendes.

Durch die Seitenborten, welche oben und unten mit menschlichen Figuren abschliessen, erweist sich, dass der Teppich vollständig in seiner ursprünglichen Gestalt erhalten ist.

Die Darstellung des Romans bewegt sich in drei horizontalen Streifen, innerhalb derer die Vorgänge ohne Trennung aneinandergereiht sind. Die Streifen sind von vier Reihen mit zusammen 37 Wappen (siehe unten) eingefasst.

Durch die ausführlichen Inschriften, welche in sechs Bändern die Darstellungen begleiten, scheinen dieselben hinreichend erklärt zu sein. Merkwürdigerweise ist dies nicht der Fall. Die Erzählung in den Schriftbändern läuft ganz unabhängig von den wohlgeordneten Bildstreifen, verweilt im Anfange unnöthig lange bei Einzelheiten, geht dann springend voran, lässt die wichtigsten Punkte, wie den Drachenkampf, völlig aus, wirft verschiedene Vorgänge durcheinander und bringt die Geschichte kaum andeutungsweise zu Ende.

Die Bildstreifen schliessen sich genau an die Bearbeitung der Tristangeschichte durch Gottfried von Strassburg (um 1210). Die zum Verständniss nöthigen, aber nicht dargestellten Einzelheiten füge ich in Klammer bei.

Streifen 1. (Marke, König von Kurnwal-Cornwallis, wird von Morolt, dem übermächtigen Könige von Irland, durch Tributforderung schwer bedrängt; nur durch einen Zweikampf kann die Forderung beseitigt werden.) Markes Neffe Tristan fordert von seinem Oheim die Erlaubniss zu diesem Kampfe; Marke verweigert sie, Tristan zieht dennoch auf seinem Rosse aus und setzt mit seinem Pferde zu der Insel über, auf welcher der Kampf stattfinden soll (und überlässt dann seinen Nachen den Wellen). Der Zweikampf findet statt, zunächst zu Rosse, dann zu Fuss. Tristan wird von Morolt [*derselbe führt auf dem Schilde als sprechendes Wappen einen Mohrenkopf*] mit einem vergifteten Schwerte verwundet (Morolt erklärt ihm, dass diese Wunde nur seine Schwester Isolde zu heilen vermöge). Tristan erschlägt den Morolt, hierbei bleibt die Spitze seines Schwertes in Morolts Schädel stecken. Tristan kehrt in Morolts Nachen nach Kurnwal zurück. (Die Leiche Morolts wird nach Irland gebracht, Isolde verwahrt die Schwertspitze aus Morolts Schädel. Der neue König von Irland, Gurmun, bedroht Jeden, der von Kurnwal nach Irland käme, mit dem Tode.)

Streifen 2. Tristan, verwundet vor Marke, beschliesst zu seiner Heilung heimlich nach Irland zu gehen, lässt sich mit seiner Harfe *(hier: Fidel)* in einen Nachen legen [*hier sagt die Erklärung ganz widersinnig von Brangane und Isolde*], treibt in Irland an (erzählt, er heisse Tantris, sei von Seeräubern überfallen und in dem Nachen ausgesetzt), gewinnt durch sein Spiel die Herzen der Frauen, besonders der Königin und der Isolde. Die Frauen heilen ihn, er kehrt im Nachen nach Kurnwal zurück und berichtet seinem Oheim, dem König Marke, von der Schönheit Isoldens.

Streifen 3. (Die Hofleute bestimmen den König, um Tristan zu verderben, er solle den Neffen als Brautwerber um Isoldens Hand für den König, nach Irland schicken.) Tristan schifft sich ein. (Als er in Irland landet, erfährt er, dass König Gurmun die Hand Isoldens demjenigen versprochen habe, der das Land von einem Drachen befreie). Er tödtet den Drachen, schneidet ihm den Kopf ab und birgt die ausgerissene Zunge des Drachens im Gewand auf seiner Brust. Der Gifthauch derselben betäubt ihn, er schläft im Schilf ein. Der Truchsess des Königs, ein feiger Bösewicht, findet den Kopf des todten Drachens, giebt sich für den Sieger aus und erhält die Zusage auf Isoldens Hand [*hier nach dem nächsten Vorgange dargestellt*]. Die Königin und Isolde trauen dem Truchsess nicht, gehen auf die Kampfstätte und finden den ohnmächtigen Tristan (sie erleichtern seine Kleider, finden die Zunge, erkennen ihn als Sieger, Isolde erkennt in ihm den geliebten Spielmann Tantris). Sie führen ihn in die Stadt, baden und heilen ihn. (Isolde entdeckt bei der Ordnung von Tristans Waffen, dass an dem Schwerte die Spitze fehle, die in Morolts Schädel stak und will Tristan im Bade ermorden. Tristan enthüllt nun, dass er für König Marke um Isolde werbe. Die Königsbraut wird ihm anvertraut), sie gehen zu Schiffe. (Die Königin hat ihrer Nichte Brangäne, die sie der Isolde als Dienerin giebt, einen Liebestrank anvertraut, der für Marke und Isolde bestimmt ist), aus Versehen trinken ihn Tristan und Isolde; Brangäne wirft verzweifelt den Becher ins Meer.

Hiermit endet die Darstellung. Ob ein zweiter Teppich vorhanden war, der die weiteren Geschicke schilderte, lässt sich nicht ermitteln.

Die **Schriftbänder** erzählen den Vorgang in folgender Weise:

I. TRISTRAM + DE BAT DEN KONING
Tristram der bat den König,
DAT HE MOTE STRIDEN + WEDER
dass er möchte streiten wider
MOROLDE DE KONING SPRAC · EC
Morolt. Der König sprach : ich
WILLE + DE LEVERE +
will dir lieber
II. GHEVEN · MIN KONINGRIKE
geben mein Königreich
HALF · TRISTRAM · DE KERDE
halb. Tristram der kehrte
SEC VMME · VNDE SETTE VPPE
sich um und setzte (sich) auf
DAT PERT VNDE STRID ·
das Pferd und stritt
III. AN DES KONIGES DANC · DO QVAM
ohne des Königs Dank. Da kam
HE VOR DEN KONING · VNDE CLAGHETE
er vor den König und klagte,
DAT HE VERVVNDET WARE · DO
dass er verwundet war. Da
QVAM VRVVE
kam Frau
IV. BRANGTELE VNDE VRV ISALDE ·
Brangtele und Frau Isolde,
LEGHEDEN EME IN EN SCIP · VNDE VORDEN
legten ihn in ein Schiff und führten
ENE TO DER STAD · DAR ME ENE SALVEN
ihn zu der Stadt, wo man ihn salben
SCOLDE
sollte
V. DO STEG HE VT EME SCEPE · DO STVNT
Da stieg er aus dem Schiffe. Da stand
HE VNDE VEDELEDE · DO QVAM VRV
er und fiedelte. Da kam Frau
BRANIELE VNDE TOCH ENE VP DE BORCH
Brangäne und zog ihn auf die Burg.
VI. DO STOT VRV BRANIELE VNDE HEL
Da stand Frau Brangäne und heilte
ENE · VRV ISALDE SALVETE ENE ·
ihn, Frau Isolde salbte ihn.
DO BADTE SE ENE VRV ISALDE
Da badete sie ihn. Frau Isolde
HELT DAT SVERT BRANIELE
hielt das Schwert. Brangäne
DVOH ENE
. . ? . . ihn.

Die Wappenreihen. Die Lesung dieser bisher noch nicht erklärten Reihen verdanke ich dem bewährten Heraldiker Gustav A. Seyler. Hiernach enthalten die beiden obern Reihen I und II königliche Wappen, worunter fabelhafte Königreiche, für die man im Mittelalter Wappen erfunden hatte, Reihe III und IV fürstliche und gräfliche Wappen.

Reihe I.

1. Deutsches Reich.
2. Braunschweig.
3. Frankreich.
4. Böhmen.
5. Konstantinopel (fabelhaft).
6. Fabelhaft.
7. Ungarn.
8. Bichny (fabelhaft).
9. Bretagne.
10. König Artus.

Reihe II.

1. PriesterJohann (fabelhaft).
2. ?
3. König von den Mohren.
4. Aragon (falsche Farben).
5. England.
6. Norwegen.
7. fabelhaft.
8. ?
9. Scherfenberg (fabelhaft).

Reihe III.

1. Thüringen.
2. Sachsen.
3. Bayern.
4. Pfalz.
5. Lüneburg.
6. Oesterreich
7. Schlesien.
8. Pommern.
9. Grafen von Bruchhausen (Niedersachsen).

Reihe IV.

1. Anhalt.
2. Burggrafschaft Altenburg.
3. Burggrafschaft Meissen.
4. ?
5. Grafschaft Wernigerode.
6. Grafen von Sayn.
7. Grafschaft Henneberg.
8. Fürstenthum Rugen.
9. Abtei Corvey (?). Die Abtei hatte ein uraltes Recht auf Rügen.

Dass diese Zusammenstellung von Wappen sich nicht auf die Tristansage bezieht, ist ohne Weiteres klar, allenfalls könnte man den „König Artus", mit dem Tristan in Zusammenhang gebracht wurde, dahin erklären. Die Wappenreihen sind also ein willkurlicher Schmuck, wie ihn das XIV. Jahrhundert liebte. Zu beachten wäre, dass Braunschweig dicht neben das Deutsche Reich gerückt ist, was auf Niedersachsen hinweist. Vielleicht gäbe auch die Stellung der niedersächsischen Grafen von Bruchhausen am Schluss der fürstlichen Reihe einen Anhalt.

Die Herkunft der Bildertypen wird wohl in einer mit Miniaturen ausgestatteten Handschrift des Tristanliedes zu suchen sein. Ich wage die Vermuthung, dass es eine fremdsprachige Handschrift war, welche die Verfasserin der erklärenden Schriftbänder nicht recht verstand. Wenn der Vorgang im Anfang von Streifen 2 so erklärt wird, dass Brangäne und Isolde den Tristan in den Nachen legen, so ist damit der Kern der Erzählung vernichtet. Es ist vielmehr dargestellt, wie der Kahn in Irland antreibt und Tristan unbekannt von den Frauen aufgenommen wird.

Es müsste also eine Nonne fremder Herkunft das illustrirte Buch nach Wienhausen mitgebracht haben. Nach diesem hat sie die Bildstreifen aufgezeichnet, alsdann hat eine heimische Nonne, nach den halbverstandenen Erklärungen den niederdeutschen Text angegeben. Dieser Text war wohl zu lang, die Fremde hat ihn nicht hinreichend beherrscht, um ihn sachgemäss zu kürzen, hat die ersten Sätze voll hingeschrieben und hat nachher willkürlich Sätze hinausgeworfen, um den Schluss wieder zu erreichen. Das einmal Aufgezeichnete wurde dann harmlos durch Stickerei festgehalten.

Wir werden uns daran erinnern müssen, dass der 1309 vollendete Nonnenchor des Klosters auf das Reichste mit Malereien geschmückt ist, welche in die erste Hälfte des XIV. Jahrhunderts fallen, so dass man auf die Anwesenheit von Malern in Wienhausen rechnen dürfte, aber eine Gleichartigkeit dieser Wandmalereien mit der Zeichnung des Teppichs ist nicht festzustellen. Die letztere scheint mir mit ihren abgeschnittenen, lose aufgereihten Bildern lediglich auf Buchillustrationen, nicht aber auf selbstständige Composition hinzuweisen. Vielleicht gelingt es noch, die vorausgesetzte Bilderhandschrift oder wenigstens die Gruppe derselben aufzufinden.

Die Wappen müssen natürlich nach einer deutschen Wappenrolle gezeichnet sein.

Die Seitenborten bewegen sich in der im XIV. Jahrhundert üblichen Rankenschlingung mit leicht stilisirtem Laub- und Blumenwerk. Die an den Endpunkten eingesetzten menschlichen Figuren lassen keine besondere Beziehung zu der Darstellung erkennen, mit Ausnahme der (nur im Obertheil erhaltenen) Figur unten rechts; dieselbe scheint das Wasser auszuspeien, welches im Bildstreifen unten rechts das Schiff trägt.

DER JAGDTEPPICH

NIEDERDEUTSCHLAND XIV. JAHRHUNDERT.

Tafel 14—15. 2,15 hoch, 3,10 lang.

Der Teppich ist genau in der Technik des Tristanteppichs hergestellt, nur etwas gröber, und gehört annähernd derselben Zeit, der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts an. Die niederdeutsche Inschrift erweist die gleiche Herkunft. An dem Teppich fehlt nur die Borte rechts, welche als völlig gleich der links anzunehmen ist.

In den vier Bildstreifen sind jedes Mal Jagden in fast gleicher Anordnung dargestellt. Wir sehen die Burgen der ritterlichen Jäger in einer stark abgekürzten Darstellung, Brücken führen herunter, an den Fenstern stehen Zuschauer. Die Jäger sind zu Pferde, das Gefolge, und auch einige Jäger, zu Fuss; sie führen Spiesse und Armbrüste, einige auch Falken. Die Hunde sind theils an der Leine, theils frei; an mehreren Stellen wühlen sie sich in den Boden, in die Fuchslöcher. Der Wald ist in ganz schematischer Weise dargestellt, so dass die Zweige den Grund wie mit einem Ornament bedecken, die Eichenblätter haben die Grösse eines halben Mannes.

Streifen 1. Eine Hirschjagd. Der Hirsch wird von Hunden und einem Treiber gestellt.

Streifen 2. Das gejagte Thier scheint ein Einhorn zu sein; zugleich werden auch kleinere Thiere von den Hunden gepackt.

Streifen 3. Das gejagte Thier scheint ein Fuchs zu sein, obgleich es eher einem heraldischen Löwen gleich sieht. Unten wühlende Hunde und ein Fuchseisen.

Streifen 4. Jagd auf Hasen, rechts trägt ein Diener den aufgespiessten Hasen in die Burg.

Zwischen den Bildstreifen sind drei Schriftbänder:

Band I.

DESSE MATHERIE IN DESSEME TOPPEDE
Diese Materie in diesem Teppiche
DE IS VAN
die ist von

Band II.

CVNER IACHT IN DEME WALDE LOPT
kühner Jagd. In dem Walde läuft
DAT WILT
das Wild,

Band III.

WE DAT WEL VAN. DE MOVT SNELLE
wer das will fangen, der muss schnelle
HVNDE HAN
Hunde haben.

Diese Beischrift ist sicherlich keine gebotene Erklärung der Bilder; man sieht deutlich, wie die Schriftbänder eine gewohnheitsmässige Theilung abgaben, selbst wenn man sie nur mit hohlen Worten auszufüllen vermochte.

Den Rand bildet eine gross gezeichnete Blattranke mit Wappenschildern, die sich zu je vier in fester Reihenfolge wiederholen. Dieselben sind, nach gütiger Feststellung durch Herrn Gustav A. Seyler, Wappen adeliger Familien:

1. drei Kesselhaken: von Schwansbell, rheinisch-westfälisch,
2. gesatteltes Pferd weiss auf blau: von dem Werder, niedersächsisch,
3. rothes Hirschgeweih in Gold: Hirzelin, uralt kölnisch,
4. Steinbock in Gold: von Steinberg, hannoverscher Uradel.

WANDTEPPICH MIT DARSTELLUNG DES MARIENLEBENS

DEUTSCHLAND XV. JAHRHUNDERT.

Tafel 16 -17. Dom zu Halberstadt.

Der Wandteppich, von welchem die Tafel 16 -17 eines der eingefügten Bilder in halber Grösse wiedergiebt, ist ein Streifen von 14,09 Meter Länge bei 1,79 Höhe. Der Grund ist, wie auf der vorliegenden Tafel, durchweg mit Rankenwerk bedeckt, an welches sich Blätter und phantastische Blüthen von höchst mannigfaltiger und reizvoller Zeichnung anschliessen. In dieses Rankenwerk sind, ohne Absonderung zwölf Bilder aus dem Marienleben eingefügt von 0,77 bis 0,90 Höhe bei 0,47 bis 0,72 Breite. Da die Bilder in gleichen Farbentönen wie die Grundverzierung gehalten sind, so überwiegt in der Gesammtwirkung der ornamentale Charakter.

Die Technik ist die bekannte gobelinartige Wirkerei, über deren Eigenheiten ich in einem der folgenden Hefte ausführlicher zu handeln haben werde. Der Teppich war als Wandbehang angefertigt, er besteht aus zwei Theilen von 6,92 und 7,17 Länge, die jetzt zusammengeordnet sind; er könnte also wohl bestimmt gewesen sein, zu beiden Seiten des Altars im hohen Chore aufgehängt zu werden.

Der Teppich, eines der schönsten uns erhaltenen Werke seiner Art, darf wohl als deutsche Arbeit bezeichnet werden und gehört dem Uebergang des XV. zum XVI. Jahrhundert an.

RÜCKLAKEN MIT PHANTASTISCHEN THIEREN

XV. JAHRHUNDERT.

Tafel 18. Germanisches Museum zu Nürnberg.

0,63 hoch, 3,82 lang.

Die in alten Verzeichnissen oft erwähnten Rücklaken hatten die durch das Wort gekennzeichnete Bestimmung, als Schutz für den Rücken des Sitzenden über einer Bank aufgehängt zu werden. Das vorliegende Stück ist wie die meisten seiner Art gobelinartig gewirkt mit wagerecht laufender Kette. Der dunkle Grund ist mit Pflanzenwerk ausgefüllt, Disteln und Rosen, unter guter Naturbeobachtung gezeichnet, aber doch ornamental auseinandergelegt.

Auf diesem Grunde stehen drei Paare phantastischer Thiere mit Drachenleibern, je ein grösseres mit Hundekopf und Fledermausflügeln und ein etwas kleineres mehr vogelartig gestaltet; der Zeichner scheint an einen männlichen und einen weiblichen Drachen gedacht zu haben. Die Paare nebst den sie umgebenden Blüthenstauden wiederholen sich dreimal mit nur geringen Abweichungen in der Zeichnung, aber die verschiedene Färbung bringt bei der Phantastik der Darstellung eine hinreichende Abwechslung.

Derartig phantastische Thierfriese müssen ganz besonders beliebt gewesen sein; uns sind zahlreiche Beispiele in Deutschland, Oesterreich und der Schweiz erhalten.

Das vorliegende Stück gehört in das Ende des XV. Jahrhunderts.

WANDTEPPICH MIT DEN ZEICHEN DER EVANGELISTEN JOHANNES UND LUCAS

DEUTSCHLAND XVI. JAHRHUNDERT.

Tafel 19. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.

1,08 hoch, 0,60 breit.

Der Bildstreifen ist in seiner jetzigen Form nicht ganz vollständig. Die linke Borte fehlt und ist unter Verkürzung des Bildes durch ein verwandtes Stück Borte ergänzt. Vielleicht ist der jetzige Streifen nur das Seitentheil eines grösseren Teppichs, dessen Mitteltheil verloren ist. Die Technik ist die der Gobelinwirkerei mit wagerecht laufender Kette.

Der Grund des Teppichs ist ein sattes Hellroth, von dem das Rankenwerk sich licht abhebt. Die Borte zeigt ein in jener Zeit in der Teppichwirkerei sehr beliebtes Motiv, das Wolkenband in Weiss mit Roth und Blau. Deutschland, erstes Drittel des XVI. Jahrhunderts.

WANDTEPPICH. GARTEN MIT FIGUREN

DEUTSCHLAND XVI. JAHRHUNDERT.

Tafel 20. Germanisches Museum zu Nürnberg.

1,27 hoch, 2,17 lang.

Der Teppich ist gobelinartig gewirkt mit wagerecht laufender Kette. Derselbe hat zum Schmuck einer Wand über der mit den Sitzbänken verbundenen Täfelung gedient.

Der Teppich ist ein Theil von drei Bruchstücken, welche das Germanische Museum besitzt (Inv. G. 2184—86) und welche in einer Folge die Geschichte der keuschen Susanne darstellen. Eines derselben trägt an dem oberen Rande eine Kartusche mit der Inschrift: „Susanna wil sich waschen, die zwen Eltesten überfallen si si irer Ehr zu entsetzen. Daniel 13“. Auf dem hier abgebildeten Theile ist die Vorbereitung zum Bade und die Gruppe der beiden Greise zu sehen. In einer für diese Gruppe von Teppichen charakteristischen Weise erscheinen die Figuren als Nebensache gegen den Blumengrund, in dem sie fast verschwinden. Hier ist die mittelalterliche Tradition deutlich zu erkennen. Die Blumen erscheinen nur zum Theil als Stauden oder Zweige in natürlichem Wachsthum, viele sind einfach in den Grund hineingepackt. Die Zeichnung der einzelnen Pflanzenformen ist von grosser Schönheit und Freiheit. In der erhaltenen unteren Borte sind bereits Figuren, Bandwulste architektonischer Art und andere Renaissance-Motive.

Der Teppich gehört wahrscheinlich zu den Arbeiten der pfalzbairischen Teppich-Manufaktur von Lauingen und fällt in die Mitte des XVI. Jahrhunderts.

DIE TEPPICHE VON HALBERSTADT.

Text von MAX CREUTZ.

Im Dome zu Halberstadt befinden sich zwei grössere und ein kleinerer Wandteppich, welche ohne bemerkenswerte Sonderheit in reiner Gobelintechnik ausgeführt sind. Sie stammen sämtlich aus der Zeit um 1200. Ihre Herkunft ist unbekannt, doch sind sie zweifellos deutschen Ursprunges und verdanken ihre Entstehung wahrscheinlich in ähnlicher Weise der Kunstfertigkeit in sächsischen Frauenklöstern, wie die künstlerisch noch höher stehenden Knüpfteppiche von Quedlinburg, deren Herstellung zuverlässlich auf die Äbtissin Agnes (1186–1203) zurückgeführt werden kann. Besonders der kleinere Teppich mit der Darstellung Karls des Grossen hat in der Zeichnung grosse Verwandtschaft mit den Quedlinburger Arbeiten.

Die Zeichnung der beiden grösseren, des Engelteppichs und des Apostelteppichs, ist starrer und den byzantinischen Formen näher stehend. Doch wird man hier wohl nur an die ganz allgemeine Aufnahme byzantinischer Elemente zu denken haben.

Verwendet werden die Teppiche in jüngerer Zeit im Hohen Chore über den Stühlen als Wandbehang. Sie werden wohl auch früher in ähnlicher Weise als Rücklaken (dorsalia) gedient haben.

Die hohe künstlerische Bedeutung dieser Arbeiten wurde zwar schon verschiedentlich betont,*) doch sind dieselben erst in vorliegender Lieferung nach genauer Untersuchung einer weitergehenden Würdigung zugänglich gemacht.

Die Tafeln 21, 22, 23 24, 25, 26, 27 geben die einzelnen Theile nach Photographien und farbigen Aufnahmen des Herrn Kutschmann, wie sie bis zuletzt im Dome zu Halberstadt zu sehen waren.

WANDTEPPICH, KÖNIG KARL MIT VIER PHILOSOPHEN

DEUTSCHLAND, ENDE 12. JAHRHUNDERT.

Tafel 21. 1,58 hoch, 1,44 breit. Dom zu Halberstadt.

Der obere Theil dieses Teppichs ist zerstört, die wirkliche Höhe hat mit der Borte gegen 2,30 betragen, die Ränder des Teppichs sind vielfach beschädigt.

Den äusseren Rand des Teppichs bildete eine Borte von ca. 0,192 Breite; ein Fragment derselben befindet sich in einem Schranke des Kapitelsaales. Lucanus (a. a. O., S. 47) hat noch elf Stücke gesehen; im Inventar der Bau- und Kunstdenkmäler (a. a. O., S. 288) ist unsere Borte (s. Abb. 1) unter No. 128 als selbständiges Stück erwähnt. Die Länge des Stückes beträgt 1,150.

Abb 1
Karlsteppich. linke untere Ecke
Borte 0,192 breit, 1,150 lang

Dasselbe passt genau unten links an den am Rande des Mittelstückes noch sichtbaren Rest des Ornamentes. Die Farben entsprechen vollkommen denen des mittleren Rechteckes. Blau, rot, grün, gelb auf dunkelbraunem Grunde wechseln in dekorativer Mannigfaltigkeit ab und bringen das Ganze zu überaus farbiger Wirkung.

In dem rautenförmigen Mittelfelde des Teppichs sitzt Karl der Grosse auf dem Throne. In den Zwickeln des Teppichs sieht man vier männliche sitzende Figuren mit Schriftbändern, die beiden unteren sind als Cato und Seneca bezeichnet, die Namen der beiden oberen gingen mit dem zerstörten Teile des Teppichs verloren.

König Karl hält in der Linken das Scepter, die Rechte ist seitwärts erhoben. Sein Antlitz erscheint scharf herausgearbeitet, das Kinn bedeckt ein kurzer, spitz zulaufender Bart. Er ist hier nicht als Kriegsheld, sondern als Friedensfürst dargestellt.**) Über dem Kopfe Karls steht die Beischrift KAROLVS · REX. Der Teppich bezieht sich wohl auf die Entstehung des Bistumes, welches von Karl dem Grossen gegründet sein soll. „Die Norddeutschen Bischofssitze, die teils wirklich auf eine Gründung Karls zurückgingen, teils zur Erhöhung ihres Ansehens die Stiftung durch Karl behaupteten, wohl auch, wie Bremen, zur Bestätigung dessen Privilegien fälschten, glaubten ein besonderes Recht auf die Verehrung des Kaisers zu haben“. (Clemen a. a. O.)

Auf der rautenförmigen Umrahmung, deren Spitze zerstört ist, liest man:

(s)TARE · DIV · NEC · HONOR ·
NEC · VIS · NEC · FORMA · NEC · ETAS ·
SVFFICIT · IN · MVNDO ·
PLVS · TAMEN · ISTA · PLACEr · · · (nt).

Das Ganze ist ein Distichon:

Lange Bestand haben in der Welt weder Ehre
noch Kraft noch Schönheit, noch
reicht auch hohes Alter hin,
dennoch pflegen sie mehr zu gefallen.

Aus den Worten spricht jene stark ausgeprägte Anschauung von der Vergänglichkeit alles Irdischen, die in dieser Fassung damals weit verbreitet war. Sie findet sich in ähnlicher Weise

* Fr Kugler, kleine Schriften, B I, S. 133.
Soil, Eug. Tapisseries d'Halberstadt S. 8
Lucanus. Kunstdenkmäler in Deutschland I. (1844), S. 45, Taf. XIII, XIV
E. Müntz. La tapisserie S. 89
O. Doering, Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen. B. 23, S. 289.

** P. Clemen, Porträtdarstellungen Karls des Grossen, S. 165.

wieder auf dem oberen Theile der ehernen Thürflügel des Mainzer Domes in einer Urkunde aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts, die auf Adalbert, den Erzbischof von Mainz, zurückgeht: „Dass der Lauf und die Herrlichkeit dieser Welt einer fortwährenden Veränderlichkeit unterworfen, sind wir durch das Beispiel Vieler belehrt worden. Aber damit nicht Glückszufälle überheben, noch Widerwärtigkeiten niederwerfen mögen, mahnen wir an die Tröstung eines gewissen Weisen, der sagt: dass es das Vorrecht eines klugen Mannes sei, nichts Vergängliches gross zu schätzen.*) Auch die Inschriften auf den Spruchbändern der vier Philosophen scheinen demselben Gedankenkreis entsprungen.

Beim oberen Spruchband links: TVTVM CREDꝺ (nihil? Lesung unsicher): „Nichts erachte ich für sicher".

Oben rechts: (div forma ne)ꝺ VIS NEMINI DIX(it), Lesung unsicher, würde heissen: „Lange ist niemandem Schönheit noch Kraft verliehen, sprach ....."

Unten links: DENIGRAT · MERITVM · DANTIS · MORA · (CATO). „Wer mit dem Geben lange zögert, schmälert sein Verdienst".

Unten rechts: QVI · CITO · DAT · BIS · DAT · (SENECA). „Wer schnell gibt, gibt doppelt".

Die beiden oberen Philosophen sind vermutlich Sokrates und Plato.

Das Ganze wird von einem Spruchbande eingefasst; vorhanden ist von demselben noch: (ratio?)(d)IV · QVERITVR · VIX · INVENITVR · DIFICILIUS · (servatvr)?

Das Stichwort im Anfang fehlt; man könnte denken an Ratio in Bezugnahme auf die Philosophen und „die Tröstung eines gewissen Weisen" (a. a. O.). Bei Queritur steht e für æ. Am linken Rande ist noch die untere Endung eines S sichtbar, vermutlich servatur.

„Vernünftige Überlegung kann man lange suchen, kaum wird sie gefunden, um so schwieriger bewahrt".

Der Grundgedanke des Ganzen klänge dann am Rande wie in einer Klage aus, dass ein kluges Masshalten in der Kunst des Lebens und die rechte Wertschätzung der Güter dieses Lebens so selten sei.

So würde sich ein einheitlicher Gedankenkreis ergeben, der für die kirchliche Anschauung des Mittelalters durchaus charakteristisch ist: Der Hinweis auf die Vergänglichkeit alles Irdischen und die Aufforderung zu mildem, wohltätigem und zweckmässigem Leben.

WANDTEPPICH, ENGELTEPPICH.

DEUTSCHLAND, GEGEN 1200.

Tafel 22, 23/24, 25. 1,12 hoch, 10,27 lang. Dom zu Halberstadt.

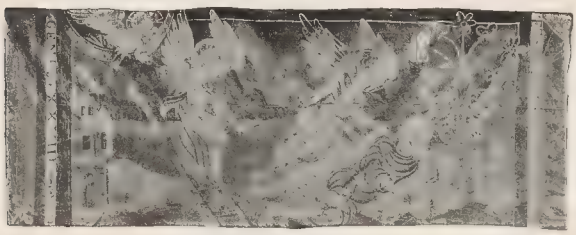


Abb. 2
Engelteppich, der Traum Jakobs
1,12 hoch, 3,00 breit.

Da in den erhaltenen Theilen des Teppichs die Geschichte Abrahams überwiegt, so wurde er bis jetzt Abrahamteppich genannt. Doch darf man aus dem Vorkommen von Engeln bei allen sonst nicht zusammenhängenden Darstellungen und besonders aus der Einzelgestalt des hl. Michael am Schlusse des Teppichs auf einen Engelteppich schliessen. (Vergl.: Die Bronzetür zu Monte S. Angelo. Schulz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien. Taf. XXXIX.)

Der Teppich beginnt in seinem jetzigen Zustande links mit der Geschichte Abrahams. Die drei Engel stehen vor Abraham an der Thür seines Hauses, am oberen Rande des Teppichs ist in einem Ringe die sehr jugendliche Darstellung Gott Vaters mit einem Schriftbande sichtbar, auf welchem die Worte stehen: EGO SV · AET-, (ego sum aeternus) „Ich bin der ewige Gott". Es folgt Sarah, die vor der Hausthür steht und dem Abraham Speise zur Bewirtung der am Tische sitzenden Engel reicht. Alsdann die Opferung des Isaak: Mit Schwert und Fackel in den Händen führt Abraham seinen Sohn hinaus zur Opferung. In symbolischer Beziehung zum Kreuzestode Christi trägt Isaak selbst die Holzscheite auf der Schulter; hinter ihnen folgt ein Knecht mit geschirrtem Pferde. Der Kopf Abrahams und des Knechtes sind durch Flicken, die der Borte des Apostelteppichs entnommen wurden, arg entstellt.

Bei der folgenden Opferszene hält Abraham seinen in der Nähe des Scheiterhaufens liegenden Sohn beim Schopfe gefasst, um ihn mit hoch erhobenem Schwerte zu opfern. In einem Ringe ist der Engel sichtbar, der auf den Widder im Laubwerk des Baumes weist.

Die letzte Darstellung zeigt den hl. Michael in langer Tunika, wie er einen Drachen mit der Lanze erlegt.

Der Teppich ist vielfach beschädigt, links fehlt der Anfang. Von diesem ist ein Stück erhalten in der Malerei eines früheren Domküsters, einer Darstellung des Traumes Jakobs, die uns, wenn auch in unvollkommener Weise eine Vorstellung des zerstörten Originales gibt (s. Abb. 2).

Den linken Abschluss des Teppichs bildete vielleicht ähnlich wie rechts, die Einzelgestalt eines Engels, des hl. Gabriel.

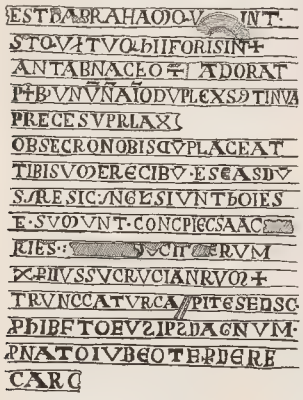
Die Darstellungen sind zumeist durch breite Schriftbänder getrennt. Da einzelne Schriftzeichen am Rande der aufgenähten Borte nicht zu erklären waren, so lag die Vermutung nahe, dass sich die Schriftbänder auch oben fortsetzten. In der That liegt, wie eine Untersuchung ergab, unter dem oben angenähten Leinenstreifen fast in der ganzen Länge des Teppichs ein Schriftband versteckt, welches auch für den künstlerischen Gesamteindruck des Teppichs nicht unwesentlich ist.

Mit Genehmigung der Domverwaltung, der ich unter Vorsitz des Herrn Dompredigers Fischer zu ergebenstem Danke verpflichtet bin, durfte ich den Streifen abtrennen und die Schrift kopieren. Sie beginnt links über der Darstellung der drei Engel vor Abraham und setzte sich wahrscheinlich auch noch am oberen Rande der Darstellung „Traum Jakobs" fort, wenigstens sind die senkrecht laufenden Schriftbänder in der Kopie des Domküsters noch vorhanden.

*) H. Müller, Beiträge zur teutschen Kunst- und Geschichtskunde, S. 13.

links: GENES · XXVIII ·
rechts: FESSVS ITINERE DORMIT ·
„Ermüdet von der Reise schliet er ein".

Bei dem über dem Haupte Abrahams einsetzenden Schriftbande ist der braune Faden des Gewebes meistens zu Grunde gegangen, die Buchstaben sind dann nur an der Lücke im Gewebe erkennbar.



EST H (ie) ABRAHAM QVI (I) NT (u) S (si) T Q (ue) VI (de) T V (iros) Q (ui) HII FORIS (s) INT ┼ ANT (e) (t) AB (er) NAC (u) E (li) OT (? ostium).
(Die letzten Worte nach freundlicher Erklärung Dr. Adolph Goldschmidts).

Die Stelle geht zurück auf Genes. Cap. XVIII. „Apparuit ei Dominus sedenti in ostio tabernaculi sui . . . . .". „Dieser ist Abraham, der aus dem Innern der Hütte die Männer erblickt, die draussen vor der Thür stehen".

Es folgt jetzt das senkrechte Schriftband, welches die erste Darstellung von der zweiten trennt.

T ADORAT P (ro) ┼ (ri) B' (us) VN$\bar{V}$ (m) $\bar{N}$ (on) AĪO (animo) DVPLEX S' (ed) Ɔ (con) TINVA PRECE SVPRLAX (superlaxat).

„Er betet vor den Dreien den einen Gott an, nicht zwiespältig im Geiste, sondern in beständiger Bitte sucht er Erleichterung zu verschaffen".

Die letzten Worte sind im Gewebe sehr schadhaft und von einer späteren Hand mit blauem Faden aufgebessert. Offenbar beziehen sie sich auf die hier vorweggenommene Stelle, wo Abraham in fortgesetzter Bitte den verfehmten Städten Erleichterung zu verschaffen sucht. (Gen. Kap. XVIII). Beim ersten A scheint ein T Querstrich angedeutet. Er könnte TRES bedeuten und würde sich dann zwanglos mit der vorigen Stelle verbinden: „Abraham sah drei Männer vor der Thür seiner Hütte".

OBSECRO NOBIS C$\bar{V}$ (eum) PLACEAT TIBI SVMERE CIB$\bar{V}$ (m) ESCAS D$\bar{V}$ (m) SARE (sarae) SIC ANGLVS (angelvs) SIVNT (?) HOĪES (homines) TE (te) · SVMVNT ·

Bei SIVNT kann man wohl, da auch späterhin öfter Fehler im Gewebestreifen vorkommen, eine Verschiebung von I und S annehmen: Ī (in te sunt homines?). Die Übersetzung der Stelle würde dann lauten:

„Ich bitte, dass es Dir gefallen möge, mit uns Speise einzunehmen". Während sie essen, sprach der Engel zur Sarah:
„Du wirst vieler Völker Samen sein".

CONCPIECSAAC . . . . . RIES ·: — — — — — — — — CIT . . . . RVM XPI IVSSV CRVCI ANRVM ┼.

Offenbar ist hier der Text des Schreibers falsch wiedergegeben:

CONCIPIES (ys) AAC (pa) RIES ·: PATER (du) · CIT (pue) RVM XPI (Christi) IVSSV CRVCIANRVM ┼ fälschlicherweise steht das letzte R für D CRVCIANDVM ┼.

„Du wirst den Isaak empfangen und gebären". „Abraham führte den Knaben, der auf Befehl Christi gekreuzigt werden soll, hinaus".

TRVNCCATVR CAPITE SED
SC · (sanctus) P (ro) HIBFT OEVS

Bei PROHIBET steht F für E, bei OEVS O für D.

„Der Kopf soll ihm abgeschlagen werden, aber der hl. Gott hindert es".

Hier folgt das letzte senkrechte Schriftband:

IPS (e) D (dixit) AGNVM · P (ro)
NATO IVBEO TE P (er) DERE CARO.

Er selbst sprach: „Ich befehle Dir, an Stelle des geliebten Sohnes das Lamm zu töten".

Bei dem Ganzen ist ein gewisses Versmass nicht zu verkennen, auch erscheint der Versuch gemacht, durch die Wiederkehr der gleichen Endsilben eine Art von Rhythmus und Einheit zu schaffen.

Das Schriftband setzte sich am unteren Rande des Teppichs, wie aus dem Abschluss des ersten senkrechten Schriftbandes ersichtlich, nicht weiter fort. Auch die letzte Darstellung des hl. Michael ist ohne Schriftband.

Am Rande rechts ist eine Mäanderborte erhalten, die wahrscheinlich den ganzen Teppich einfasste; ein Theil derselben wurde am unteren Rande der ersten Darstellung „Abraham und die drei Engel" als Flicken verwendet.

WANDTEPPICH, APOSTELTEPPICH

DEUTSCHLAND, ENDE XII. JAHRHUNDERT.

Tafel 26 27. 1,13 hoch, 9,09 lang. Dom zu Halberstadt.

Abb. 3 Apostelteppich, Thomas und Johannes.

Abb. 4 Apostelteppich, Paulus.

Dieses Werk ist dem Engelteppich sehr verwandt. Da beide Stücke jedoch weder inhaltlich noch stilistisch ganz übereinstimmen, scheint ein ursprünglicher Zusammenhang dieser jetzt als Gegenstücke dienenden Teppiche nicht zu bestehen.

Im Mittelstück des Teppichs thront Christus mit segnend erhobener Rechten, in der Linken die hl. Schrift, auf dem Regenbogen in einer Mandorla, die von zwei Engeln, nach den Beischriften Michael und Gabriel, gehalten wird. Zu beiden Seiten sitzen je sechs Apostel, jeder mit einem Schriftbande, welches seinen Namen trägt. Die Bank, auf der sie sitzen, wird von leichten romanischen Stützen getragen. Von den Aposteln zur Rechten Christi sind je zwei durch turmartige Architekturen getrennt. Mit Ausnahme des Schlüssels Petri fehlen Attribute. Sieben Apostel sind bärtig, darunter auch Johannes, ihre Charakterisierung scheint also willkürlich. Es folgen von links nach rechts: Thomas, Johannes, Andreas, Jakobus d. Ä., Philippus, Petrus, Paulus, Jakobus d. J., Bartolomeus, Judas, Simon und merkwürdigerweise Barnabas statt Mathias (s. Abb. 3 und 4).

Der Teppich setzte sich nach rechts fort, auch hier ist, wie beim Engelteppich, eine bemalte Leinwand mit dem auferstandenen Christus zwischen den vier Evangelisten vorhanden (s. Abb. 5). Dieses Werk des früheren Domküsters scheint in den einzelnen Evangelisten, die auch in der Farbe den gleichen Charakter wie die Apostel tragen, das nicht mehr herstellungsfähige Original ziemlich genau wiederzugeben. Nur beim Christus, der mehr den Charakter einer späteren Zeit trägt, wurde der Domküster, vielleicht, weil das Original zu stark zerstört war, gezwungen, ein anderes Vorbild heranzuziehen.

Abb. 5 **Apostelteppich, Christus und die vier Evangelisten** 1,18 hoch 2,96 breit.

Den ganzen Teppich fasste eine palmettenartige Borte ein, die am linken Rande noch sichtbar, auch unter dem oberen aufgenähten Leinenstreifen zum Theil erhalten ist (s. Abb. 6).

Beim Abtrennen des Streifens fand sich noch ein langer Streifen eines mittelalterlichen Knüpfteppichs mit palmettenartigem aufsteigendem Muster (s. Abb. 7), dessen gelbe Grundfarbe und blaugrüne Schattierung der Zeichnung an die Quedlinburger Arbeiten denken liess. Wie dort ist auch hier innerhalb der figurierten Fläche über einen Faden geknüpft. Merkwürdig scheint der Wechsel des Musters auch in der Farbe. Die beiden Palmetten links zeigen als Umrandung der Musterung einen rötlichen Farbton. Vermutlich haben wir einen Überrest jener Arbeiten vor uns, die von der Äbtissin Agnes, wie die Chronik erzählt, an die Kirchen und Klöster der Umgebung verschenkt wurden.

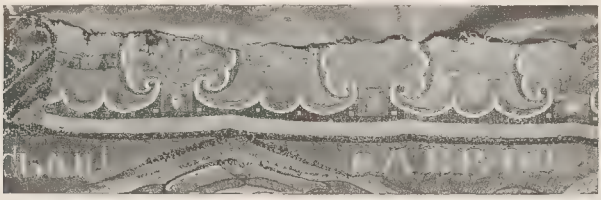


Abb. 6 **Apostelteppich, obere Randborte** 0,17 hoch, 1,35 lang

Auch diese Stücke mussten nach der Untersuchung wieder eingenäht werden. Es ist ein dringendes Erfordernis, dass diese Teppiche in fachkundiger Weise wiederhergestellt und aufbewahrt werden.

Abb. 7 **Am Apostelteppich, nicht zugehörige Borte eines Knüpfteppichs** 0,17 hoch, 3,84 lang

THEIL EINES WANDTEPPICHS, FOLGE VON HELDEN

DEUTSCHLAND ODER SCHWEIZ, XV. JAHRHUNDERT.

Tafel 28. 1,14 hoch, 1,74 lang. Historisches Museum Basel.

Dieser Teppich ist gobelinartig gewirkt mit wagerecht laufender Kette. In Form eines grossen Rücklakens, war er zum Schmucke eines ritterlichen Gemaches bestimmt. Leider ist nur die Hälfte erhalten. Vom abschliessenden Rande rechts nach links hin sieht man Gottfried von Bouillon, Kaiser Karl den Grossen, König Artus und Judas Maccabäus von Spruchbändern und leichtem Rankenwerk umrahmt. Dem Spruchband zufolge kam dann König David, der nur zur Hälfte sichtbar ist. Vermutlich folgte noch die Darstellung eines sechsten Helden, sodass entsprechend der Gruppe von Kriegshelden neuerer Zeit sich zur Linken Helden des alten Testamentes, Judas Maccabäus und vermutlich der Richter Gedeon*) um die Mittelfigur König Davids gruppirten.

Die gereimten Spruchbänder des Heldenteppichs lauten:

David: . . . . . kam
schlug ich den grossen goliam.

Judas machebeus: ich hab gehabt iudische lant
und min opfer zuo gott gesant.

kunig artus: min macht und min miltikeit
das ich alle lant erstreit.

keisser karelus: weltlich recht han ich gestifft
und die bestettiet (?) in geschrift.

göppfrit herr von
Holiant: noch düress fürsten adels sitten
han ich das heilige grab erstritten.

Der Eberkopf bei der Gestalt König Davids weist auf das Wappen des Baslerischen Geschlechtes der Eberlin hin. Auch die dialektischen Eigentümlichkeiten der Spruchbänder weisen auf die Schweiz als Entstehungsort.

THEILE EINES WANDTEPPICHS, PHANTASTISCHE FIGUREN, VON JÜNGLINGEN UND JUNGFRAUEN GEFÜHRT.

SCHWEIZ, XV. JAHRHUNDERT.

Tafel 29. a) 0,77 hoch, 2,07 lang, b) 0,71 hoch, 2,07 lang. Historisches Museum Basel.

Der Teppich ist gobelinartig gewirkt mit wagerecht laufender Kette. In der auf unserer Tafel sichtbaren Form der beiden Bildstreifen ist er unvollständig. Im Basler Museum befindet sich ein dritter ähnlicher Streifen, welcher das Mittelstück der auf unserer Tafel sichtbaren Theile bildet. Die einzelnen jetzt zerschnittenen Theile waren ursprünglich ein Ganzes.

Der Grund dieses als Rücklaken dienenden Teppichs ist ausgefüllt mit reichem Blattwerk, auf welchem Vögel sitzen. Von diesem Grunde heben sich phantastische Thiere ab, die von Jünglingen und Jungfrauen in Zeittracht geführt werden. Die einzelnen Thiere versinnbildlichen menschliche Tugenden und Laster. Eine Erklärung ist von Heyne versucht worden.*)

Die Jungfrau der ersten Reihe führt ein Thier mit Rehgehörn, das Symbol des Wankelmutes in der Liebe.

Der Jüngling daneben hält den phantastisch veränderten Eber am Leitseile, das Sinnbild der Wildheit.

Der Jüngling darunter rechts führt ein Thier mit Pferdekopf, welches auf kriegerischen Mut hindeutet.

Die Jungfrau links schliesslich hält das Einhorn, das Sinnbild der Keuschheit.

*) Vergl. Heyne, „Kunst im Hause", Band I. S. 9.

*) Heyne, „Kunst im Hause", Band I., S. 7.

THEIL EINES WANDTEPPICHS, WAPPEN DES KARDINALS ALBRECHT VON BRANDENBURG

DEUTSCHLAND UM 1520

Tafel 30. 1,16 hoch, 0,85 breit. Dom zu Mainz.

Der Teppich ist gobelinartig gewirkt mit wagerecht laufender Kette. Den Grund bildet dichtes Blatt- und Blumenmuster in getreuer Naturbeobachtung, darunter Löwenzahn und Palmblätter, von welchen sich das Kardinalswappen mit Kurhut, Schwert und Insignien abhebt.

Die wagerecht laufende Kette des Teppichs ist links und rechts der Länge nach durchschnitten. Der Teppich hatte sich also nach beiden Seiten hin fortgesetzt.

Vermutlich bildete das Kardinalswappen den mittleren Theil jenes grossen Teppichs, den Redlich in seiner Schrift*) über Albrecht von Brandenburg erwähnt: „Die innere Seite des Lettners schmückte ein mit dem Wappen Albrechts gezierter grosser Teppich, auf dem St. Moritz und die heilige Magdalena dargestellt waren, ...“

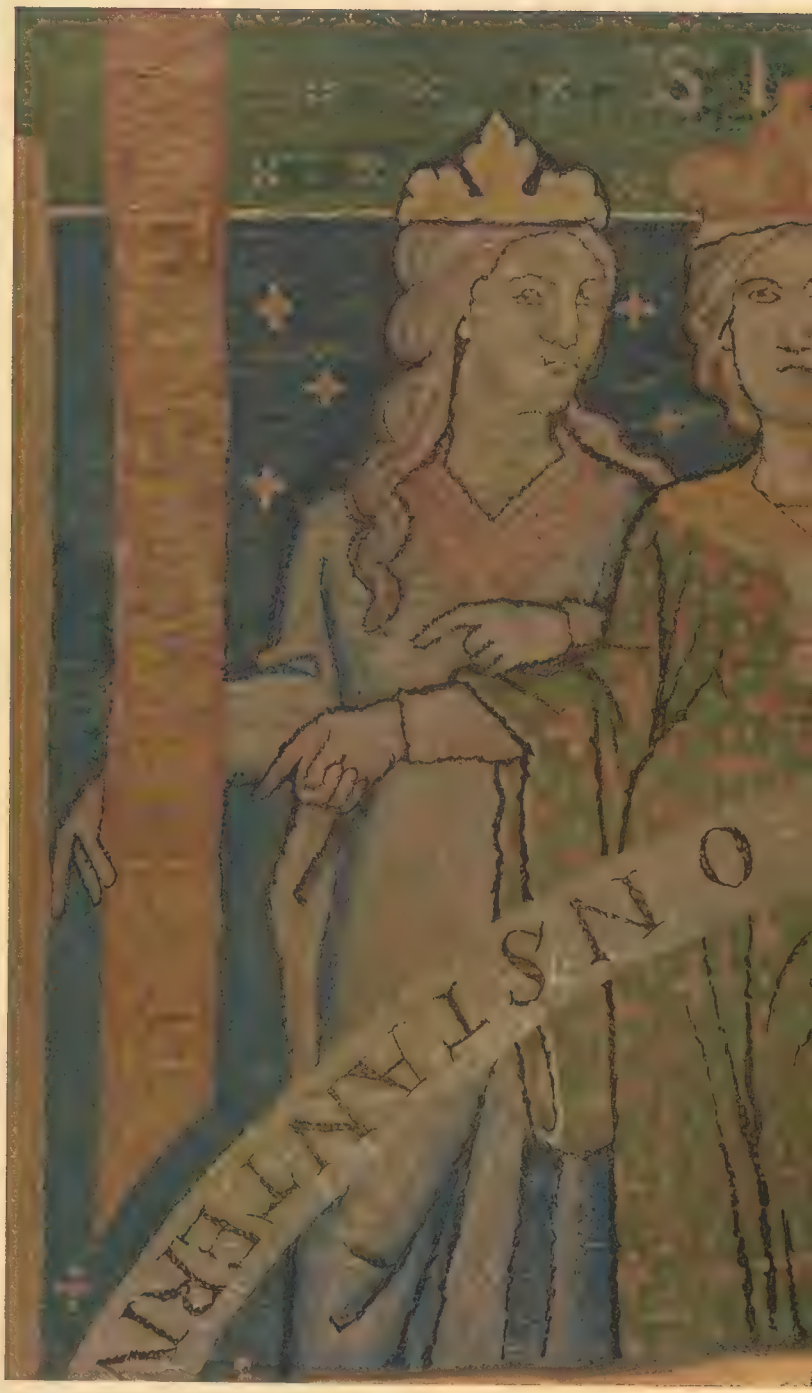
St. Moritz als Patron und die heil. Magdalena als Patronin der Schlosskirche von Halle, weisen auf diese Stadt hin, welche damals als Collegiatstift von Albrecht II., dem Erzbischofe von Mainz und Magdeburg, abhängig war. Am 28. Juni 1520 erliess dieser ein öffentliches Schreiben, nach welchem die Kirche der Predigermönche „Zum heiligen Kreuz“ endgültig zur „Stiftskirche der beiden Heiligen Moritz und Maria Magdalena zum Schweisstuch des Herrn (velum aureum)“ ernannt wurde. Auf diese Gründung des neuen Stiftes geht der Teppich zurück.

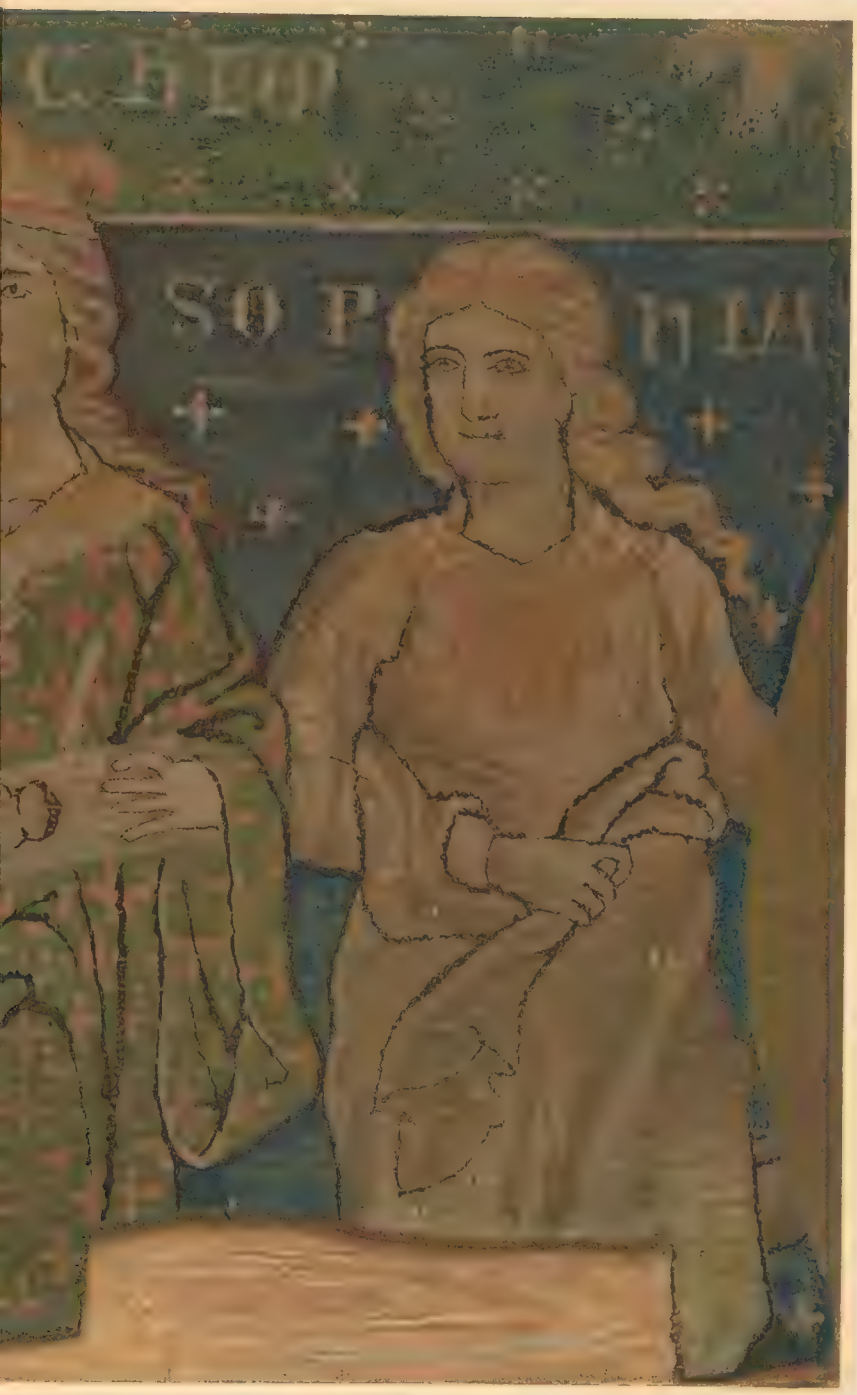
Bourdon sah, als er im Jahre 1727 die Kunstwerke und Inschriften des Mainzer Domes verzeichnete, eine Teppichwirkerei im Westchore, die mit dem reichen Wappen Albrechts eine Inschrift trug, wonach das Prachtgewebe im Jahre 1522 für das Stift „ad velamen aureum“ zu Halle angefertigt worden war. (Redlich a. a. O. S. 207).

Unter Albrecht von Brandenburg besass der Dom zu Mainz einen reichen Schatz an Teppichen, Antependien, Decken u. s. w. Das Inventar von 1525 führt nicht weniger wie 135 Antependien und 35 „gewirkte goldene und seidene Tücher“ auf, das von 1523 erwähnt 35 Teppiche, die an hohen Festtagen in der Kirche aufgehängt wurden.

*) P. Redlich, „Cardinal Albrecht von Brandenburg und das Neue Stift zu Halle 1520–1541“. S. 204.

GENEROSA PPAGO
IVSTE IVDICA


CONSTANTIA


SOPHIA

PANTAGRUVS

GRATIA PLENA DOM
AV
3+

ioha nne

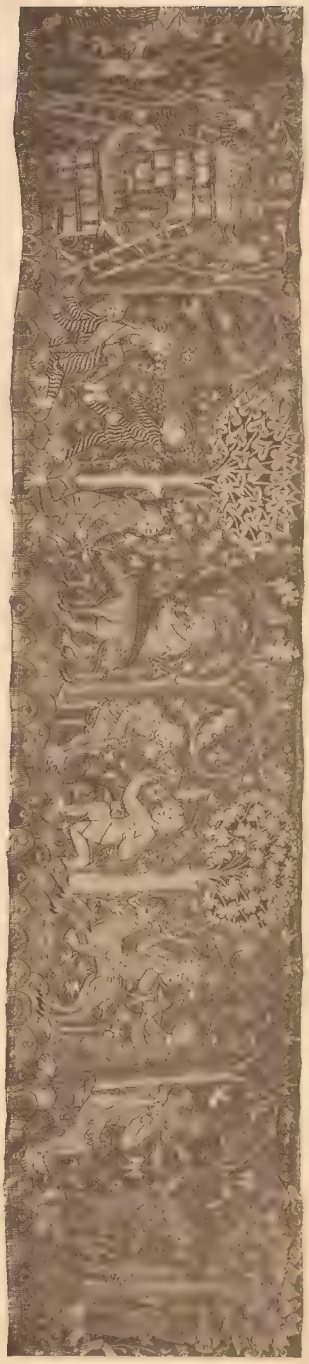
SIC FIT QUICUMQUE

0 40 50 cm

PSDAGNVM:ANATOIVBEOTEADERECARC

MICHAEL
GABRIEL

MICHAEL
GABRIEL



Lith u Druck d Kunstanst von Ernst Wasmuth A G Berlin

GEWIRKTER WANDTEPPICH
GERMANISCHES MUSEUM ZU NÜRNBERG Quadratmaß ca. 1:100
Maßstab des Teppichs auf Tafel 35

Gedruckt und verlegt bei Ernst Wasmuth A G Berlin

BEMERKTER WANDTEPPICH MIT WAPPEN.
GERMANISCHES MUSEUM ZU NÜRNBERG, Süddeutschland, um 1400
Rechte Seite des Teppichs auf Tafel 34

Gedruckt bei Ernst Wasmuth A-G Berlin

schone frowe
wer

J. Ewerling, Berlin S.O.

Lichtdruck der Kunstanstalt von Ernst Wasmuth A.-G., Berlin.

LEINENSTICKEREI MIT DARSTELLUNG DER LEIDENSGESCHICHTE CHRISTI

Nordwestdeutschland. 2. Hälfte 13. Jahrhundert. Dom zu Brandenburg. 1,55 m hoch, 4 m breit.

Verlag von Ernst Wasmuth A.-G., Berlin W.

90-B19392

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00018 0105